FILIPPO BRUNELLESCHI.

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

CORNEL VON FABRICZY.

Ch[illegible] mai si duro o[illegible] invido n[illegible]n lo lasse Pippo architecto, vedendo quí structura sí grande, erta sopra e cieli, ampia da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani. *L. B. Alberti.*

STUTTGART 1892.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG

NACHFOLGER.

Historisch und systematisch dargestellt

von

G. DEHIO,
o. ö. Professor an der Universität Strassburg.

und

G. von BEZOLD,
Privatdocent an der Technischen Hochschule München.

Vier Lieferungen

mit 283 Bildertafeln.

Preis M. 129.–

FILIPPO BRUNELLESCHI.

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

CORNEL VON FABRICZY.

Chi mai si duro o si invido non lodasse Pippo architecto, vedendo qui structura si grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani. *L. B. Alberti.*

STUTTGART 1892.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG

NACHFOLGER.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

EUGÈNE MÜNTZ.

DEM RASTLOSEN FORSCHER, DEM GLÜCKLICHEN FINDER

IN FREUNDSCHAFT UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung. Die biographischen Quellen und ihre Kritik S. IX—XXXIX.

Brunelleschis Bedeutung bei Zeitgenossen und Späteren . IX
Reichtum der Aufzeichnungen über ihn X
Ihr Charakter und Wert XI
Die Biographie Manettis XII
Der Abriss in den Huomini singhulari XXII
Die Lebensskizzen im Libro di Billi, im Anonimo Gaddiano und in der Schrift G. B. Gellis XXVI
Vasaris Vita XXX
Die Biographien von Baldinucci und den späteren Compilatoren XXXIV
Quatremère de Quincys und E. Delécluzes biographische Essays XXXVII
Sempers und Dohmes Lebensbild XXXVIII

Erstes Kapitel. Die Jahre und Werke der Jugend S. 1—27.

Ursprung und Verhältnisse der Familie Brunelleschis 1
Geburt, Erziehung und Lehrjahre 3
Prophetenfiguren für den Dom zu Pistoja 9
Concurrenz für die zweite Baptisteriumpforte 10
Crucifix in S. Maria Novella 17
Fälschlich Brunelleschi zugeschriebene und untergegangene Sculpturwerke 20
Kanzel in S. Maria Novella 24
Evangelistenreliefs der Cappella Pazzi 25
Brunelleschis Bedeutung als Bildhauer 26

Zweites Kapitel. Die römische Studienzeit S. 28—57.

Erste Reise nach Rom 28
Zustand der Stadt und der antiken Monumente 30
Brunelleschis und Donatellos Studium derselben 33
Rückschlüsse darauf aus des Meisters Werken 36
Dauer der römischen Aufenthalte und Besuche in der Heimat . . 43
Der Schwank mit dem Grasso Legnajuolo 44
Brunelleschis Perspectivstudien 45

Seite

Seine frühesten Bauten 51
Fälschlich ihm zugeschriebene Bauwerke 53

Drittes Kapitel. Die Kuppel des florentiner Doms S. 58—105.

Quellen für die Geschichte ihres Baues 58
Vorhergehende Phasen des Dombaues 60
Früheste Bethätigung Brunelleschis dabei 62
Concurrenzen für den Kuppelbau im Jahre 1418 und 1420 . . . 66
Ihre Ergebnisse 70
Ernennung Brunelleschis, Ghibertis und Battista d'Antonios zu Leitern des Kuppelbaues 73
Beschreibung des structiven Organismus der Kuppel 77
Baugeschichte der Domkuppel 87
Baugeschichte der Kuppellaterne 100

Viertes Kapitel. Brunelleschis Verdienste um die Domkuppel S. 106—149.

Verhältnis der drei Provveditoren bei der Bauleitung 106
Feststellung der Mitwirkung Ghibertis daran 108
Brunelleschis dominierende Rolle bei der Ausführung des Baues . 118
Sein Anteil an der Idee der Kuppel und an ihrer Ausgestaltung 122
Details, die sicher ihm angehören 128
Würdigung des Werkes in künstlerischer Hinsicht 145
Seine kunstgeschichtliche Stellung 148

Fünftes Kapitel. Brunelleschis Kirchenbauten S. 150—244.

Die Collegiata von S. Lorenzo und ihre Sacristei. Baugeschichte 150
Beschreibung und ästhetische Würdigung 170
Die Kirche S. Spirito. Ihre Baugeschichte 197
Ihre Beschreibung und künstlerische Würdigung 204
Die Cappella Pazzi. Geschichte ihres Baues 213
Ihre Beschreibung und Würdigung 222
Das Oratorium von S. M. degli Angeli. Baugeschichte 234
Baubeschreibung 239

Sechstes Kapitel. Oeffentliche Bauten und Klosteranlagen S. 245—285.

Das Ospedale degl' Innocenti. Geschichte seines Baues 245
Beschreibung der Anlage 250
Die Loggia di S. Paolo 259
Der zweite Klosterhof von S. Croce 262
Die Badia von Fiesole. Geschichte ihres Baues 266
Beschreibung und Würdigung desselben 275

Siebentes Kapitel. Brunelleschis Palastbauten S. 286—338.

Palastbau im mittelalterlichen Florenz 286
Baustil der Uebergangszeit 289
Früheste Jugendbauten Brunelleschis 290

Seite

Palazzo di Parte Guelfa 291
Unvollendete und zweifelhafte Bauten 298
Modell zum Mediceerpalast 300
Palazzo Pitti. Baugeschichte 302
Villa in Rusciano 309
Palazzo Pitti. Beschreibung und Würdigung seiner Anlage . . . 314
Palazzo Quaratesi-Pazzi 326
Brunelleschis Einfluss auf den florentinischen Palastbau 337

Achtes Kapitel. Brunelleschi als Ingenieur und Mechaniker S. 339—382.

Vielseitigkeit der Architekten der Renaissance 339
Brunelleschi als Constructeur und Mechaniker 342
Seine Erfindungen auf mechanischem Gebiete 345
Aufzugsmaschinen für den Kuppelbau 348
Transportschiff „il Badalone“ 351
Festapparat für S. Felice 352
Brunelleschi als Kriegsingenieur und Festungsbaumeister 354
Befestigung von Pisa 355
Fortificationsarbeiten für die Castelle im Val d'Elsa 358
Das Unternehmen gegen Lucca 359
Berufungen nach Mantua und Ferrara 366
Entwurf für die Hafenfestung von Rimini 368
Berufung nach Mailand 373
Berufungen nach Rom, Volterra u. s. w. 377
Befestigungsarbeiten für Vicopisano 379

Neuntes Kapitel. Brunelleschi, der Mensch S. 383—408.

Seine Charakteranlagen 383
Anekdoten der Biographen hierzu 387
Dichterische Versuche 388
Der Sonettenkampf mit Giovanni da Prato 390
Zeugnisse für die Wertschätzung Brunelleschis 393
Bürgerliche Stellung und Ehrenämter 394
Brunelleschis äussere Erscheinung 398
Häusliches Leben und Vermögensverhältnisse 400
Tod und Beisetzung im Dom 404

Anhang.

I. Stammbaum der Familie Brunelleschis 411
II. Biographien Brunelleschis und anderer Künstler aus drei Handschriften der Nationalbibliothek zu Florenz S. 412—509.
1. Vorbemerkung 412
2. Biographien Brunelleschis 430

Seite

3. Biographien einiger anderer Künstler 456
Cimabue 456
Giotto 460
Orcagna 480
Starnina 486
Masaccio 488
Masolino 490
Donatello 492

III. Brunelleschis Vermögensbekenntnisse (Portate al Catasto) . . . 510

IV. Vermögensbekenntnisse Andreas di Lazzaro Cavalcanti 522

V. Bestimmungen für die Ausführung der Domkuppel S. 530—541.
1. Bauprogramm vom April 1420 530
2. Aenderungen vom 13. März 1422 534
3. Ergänzungen vom 24. Januar 1426 536

VI. Chronologische Uebersicht der Baugeschichte der Domkuppel S. 542—554.
1. Vorbereitungen zum Bau 542
2. Bau der Kuppel 546
3. Bau der Laterne 551

VII. Zur Baugeschichte des Ospedale degl' Innocenti S. 555—583.
1. Regesten aus den Rechnungsbüchern 555
2. Verzeichnis der Provveditoren und Operai 578
3. Chronologische Uebersicht des Baufortschritts 580

VIII. Zur Baugeschichte der Badia von Fiesole S. 584—608.
1. Auszüge aus den Baurechnungen 586
2. Chronologische Uebersicht des Baues 606

IX. Urkundlich feststehende Daten über Leben und Werke Brunelleschis 609

Register 618

Einleitung.

Die biographischen Quellen und ihre Kritik.

Brunelleschis Bedeutung bei seinen Zeitgenossen und den Späteren. — Reichtum der Aufzeichnungen über ihn. — Ihr Charakter und Wert. — Die Biographie Manettis. — Der Abriss in den „Huomini singhulari". — Die Lebensskizzen im Libro di Billi, im Anonimo Gaddiano und in der Schrift G. B. Gellis. — Vasaris Vita. — Die Biographien von Baldinucci und den späteren Compilatoren. — Quatremère de Quincys und E. Delécluzes biographische Essays. — Sempers und Dohmes Lebensbild.

An der Schwelle der Renaissance tritt uns eine der mächtigsten Gestalten der gesamten Kunstgeschichte entgegen, deren Schöpfungen — im Innersten ihres Wesens von allem verschieden, was die vorhergehende Epoche hervorgebracht hatte — dem durch sie zu frischer Blüte erweckten Zweige der Kunst auf Jahrhunderte hinaus neue Bahnen weisen.

Man hat das Wirken Filippo Brunelleschis — denn der grosse Begründer der modernen Architektur ist es, von dem wir sprechen — oft als Wiedergeburt der Antike bezeichnet, und damit recht gehabt, wofern es sich bloss darum handelte, die neue Bauweise mit einem Schlagwort zu kennzeichnen. Für ihre tiefere Charakterisierung genügt es jedoch keineswegs, den Nachdruck ausschliesslich auf dies eine Moment zu legen. Denn nicht Geist und Wesen der Antike, sondern der eigenen Zeit hat Brunelleschi in seinen architektonischen Gebilden zu verkörpern verstanden, — nicht die Baukunst der Römer hat er wiedererweckt, sondern aus *seiner* Epoche, aus *seinem* Volke heraus einen neuen Stil erfunden, erschaffen. Dass er dies vermochte, steigert sein Genie in unseren Augen um so höher, als jener — wie Minerva aus dem Haupte Jupiters in voller Rüstung — aus des Meisters Geiste völlig und

ganz ausgebildet hervorsprang, ohne in dem Masse durch die Arbeit und die Schöpfungen vorangegangener Perioden vorbereitet gewesen zu sein, wie es bei den Schwesterkünsten der Plastik und Malerei der Fall war.

Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollten wir über den Einfluss Brunelleschis auf die Entwickelung der Baukunst der Renaissance viele Worte verlieren. Ihr gewaltiger Pfadfinder gehört nicht zu jenen Koryphäen der Kunstgeschichte, deren Ruhm einer Rettung bedürfte. Niemand unter seinen Zeitgenossen schon hat die Grösse seiner reformatorischen That geleugnet; die Berufensten haben sie begeistert anerkannt, ihn als den unbestrittenen Urheber eines neuen Baustils gefeiert. Eines aber verdient hervorgehoben zu werden: dass seine Bedeutung, wie sie bereits im Bewusstsein der Mitwelt feststand, so auch seither in allem Wandel des Geschmacks, in allem Wechsel der ästhetischen Glaubensbekenntnisse nie angefochten ward, — dass den Glanz seines Namens seit seinem Tode keine nörgelnde Stimme zu schwärzen wagte. Während es sich seine Genossen in den Propyläen der Renaissance, ein Donatello und Masaccio, gefallen lassen mussten, ihre unvergänglichen Gebilde durch einen verderbten Kunstsinn gegen die Erzeugnisse von Epochen zurückgesetzt zu sehen, deren Ideale und Schaffenskraft im Vergleich zu den ihrigen zwerghaft zusammenschrumpfen; während die unvergleichliche Kraft und Frische, Wahrheit und Wärme jener beiden Bahnbrecher von einer schwächlichen Epigonenzeit als Unbeholfenheit und Roheit verschrien wurde (wir erinnern aus kaum vergangenen Tagen nur an das herbe und ungerechte Urteil über Donatello aus dem Munde eines sonst so feinfühligen Kenners, wie es Rumohr war): scheute sich sowohl das Barocco, als Rococco und Zopf, am Ruhm des Begründers der Architektur der Neuzeit zu rütteln, — sie alle suchten im Gegenteil, wo immer es anging, seine Autorität für die Förderung der eigenen Ziele und Strebungen ins Feld zu führen. Ja noch mehr: jeder leiseste Schatten sogar, der für uns das Bild des einzigen Künstlers doch nur gehoben, die Grösse des Menschen unserem Verständnisse näher gebracht hätte, war seiner Erscheinung durch die Zeit genommen worden. Als unerreichbare Lichtgestalt stand sie vor den Augen der staunenden Nachwelt.

Dies nun lässt sich ganz natürlich daraus erklären, dass schon die früheste litterarische Urkunde, die uns Brunelleschis Leben

schildert, ihren Helden mit enthusiastischer Voreingenommenheit pries und erhob, und dass ihre Darstellung für den einen Teil der nachfolgenden Biographen zur unmittelbaren Quelle und zum bewussten Vorbild ward, den andern aber auf dem Wege indirecter Vermittelung durch Ueberlieferung unbewusst beeinflusste. — Denn der unbestrittenen Anerkennung allein, die schon die Mitwelt dem hohen Genie des Meisters zollte, haben wir es auch zu danken, dass uns über sein Leben und Schaffen eine Reihe biographischer Documente zur Verfügung steht, die sowohl an Zahl, als an Vollständigkeit und Ausführlichkeit des Stoffes wie der Behandlung das ähnliche Material weit übertreffen, das sonst über irgend einen andern der Kunstheroen des Quattro- und Cinquecento — bis auf Michelangelo herab und diesen allein etwa ausgenommen — auf unsere Tage gekommen ist.

Sie beginnen mit den Aufzeichnungen, die ein jüngerer Zeitgenosse Brunelleschis kaum ein Menschenalter nach seinem Tode niederschrieb, — schon in voller Würdigung seiner ganzen Grösse und in der unverkennbaren Absicht, die Kenntnis davon aus der Anschauung der Mitlebenden für die kommenden Geschlechter zu überliefern. Ihren Abschluss finden sie mit der Biographie, die — das Werk eines späten Secentisten — bis zum Beginn unseres Jahrhunderts zu warten hatte, ehe sie aus dem Dunkel einer Bücherei ans Tageslicht gelangte. Dazwischen reihen sich mehrere Lebensskizzen ein. Obwohl bloss Bestandteile künstlerbiographischer Sammelschriften und von jener frühesten, ausführlichen Darstellung unabhängig, tragen dieselben doch alle ohne Ausnahme das gemeinsame Kennzeichen an sich, dass sie das Schaffen unseres Meisters weitaus genauer und eingehender schildern, als das irgend eines andern der neben ihm vorgeführten Künstler. Bedürfte es aber ausser diesem sonst noch eines Zeugnisses dafür, dass man den Mann und sein Werk voll zu schätzen wusste, so fänden wir es in den einleitenden Sätzen eben dieser Lebensskizzen: in seltener Einmütigkeit wird er darin als weitleuchtender Genius gefeiert.

Nach dem eben Ausgeführten findet sich denn auch der moderne Epigone der Biographen unseres Helden, was den Stoff anlangt, so günstigen Verhältnissen gegenübergestellt, wie sie für die Lösung einer ähnlichen Aufgabe unter analogen Umständen nur irgend geboten sein können. Damit soll nun aber nicht gesagt sein, dass er in allen Punkten — selbst bloss betreffs des Thatsächlichen — zu end-

gültigen Ergebnissen zu gelangen vermag. Dem steht einerseits die trotz aller Weitläufigkeit sich doch wieder an manchen Stellen kundgebende Unvollständigkeit, zum Teil auch die an andern sich durch Widersprüche verratende Unzuverlässigkeit der Information bei einer und derselben Quelle, — dem stehen andererseits die Abweichungen in manchen Angaben der verschiedenen Biographien entgegen.

Und so ist es denn vor allem unsere Aufgabe, den geneigten Leser im Folgenden über das litterarische Quellenmaterial der vorliegenden Arbeit aufzuklären, ihn durch dessen Kritik über die Sicherheit oder das Schwankende dieses Teils der Grundlagen, auf denen sie aufgebaut werden musste, zu orientieren.

Die älteste bisher bekannte Biographie Brunelleschis[1]) ist die des Anonimo del Moreni in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Florenz (Cod. Magliab. VIII. 4. 1401, ehemals Strozz. D. X. 992, jetzige Signatur II. II. 325). Ihren Namen führte sie, ehe ihr Verfasser ermittelt war, nach ihrem ersten Herausgeber, dem um die Geschichte seiner Vaterstadt hochverdienten Domcapitular von S. Lorenzo[2]). Sie ist in dem mit einer einzigen Ausnahme aus lauter biographischen Beiträgen des

[1]) Wir geben der Schreibweise: Filippo Brunelleschi (scil. filius), als der richtigen, in Folgendem durchweg den Vorzug vor der gebräuchlicheren: Filippo Brunellesco, die sich infolge unrichtiger Kürzung der italienischen Form des Genitivus patronymicus in Filippo di Ser Brunellesco eingebürgert hat.

[2]) Der Titel der Morenischen Ausgabe, worin unsere Handschrift mit der später zu besprechenden Biographie Brunelleschis von Baldinucci zusammen abgedruckt ist, lautet: Vita di Filippo di Ser Brunellesco architetto fiorentino scritta da Filippo Baldinucci, con altra in fine di anonimo contemporaneo scrittore, ambedue per la prima volta pubblicate dal Canonico Domenico Moreni. Firenze, Carli 1812. In Morenis Besitz befand sich, wie er im Vorwort ausführt, eine Copie der Originalhandschrift aus dem 16. Jahrhundert, die wohl mit seinem übrigen Bücherschatz in die Riccardiana übergegangen ist. — Einen Wiederabdruck der Ausgabe Morenis hat jüngst Holtzinger als Unterlage für seminaristische Uebungen veranstaltet und ihn mit kurzen Erläuterungen sowie Ergänzungen und Parallelstellen aus Vasari vervollständigt, auch in einem Anhang als Ergebnis nachträglicher Collationierung die Varianten des Originals nachgetragen. (Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti. Mit Ergänzungen aus Vasari und anderen herausgegeben von Dr. H. Holtzinger. Stuttgart 1887.)

15. und 16. Jahrhunderts zusammengefügten Sammelbande als dessen vorletzte Nummer enthalten, und der zweifellos von dem gleichen Autor nach im Volke lebenden Ueberlieferungen aufgezeichneten „Novella del grasso legnajuolo“ (über die wir im Verlaufe unserer Arbeit noch näher zu berichten haben werden) gleichsam als Ergänzung angeschlossen, in der vom Verfasser in der Einleitung ausgesprochenen Absicht, den Freund, für den er besagten Schwank aufgeschrieben hatte, auf dessen Wunsch auch mit dem Leben und den Werken des Mannes — eben Filippo Brunelleschis — bekannt zu machen, von dem er ersonnen und ins Werk gesetzt war. Leider ist der Schreiber mit diesem Vorhaben nicht zu Ende gekommen: seine Schrift bricht mitten in dem Bericht über die Vorbereitungen zum Neubau der Kirche S. Spirito ab, ohne mehrerer sicher beglaubigter Werke seines Helden Erwähnung gethan zu haben.

Moreni hat bei der Herausgabe der Handschrift nicht das jetzt für Aufgaben dieser Art allgemein geltende Prinzip diplomatisch getreuer Wiedergabe des Originals befolgt, sondern um seinen Lesern den an zahlreichen Stellen dunkeln, ja geradezu unverständlichen Text mundgerecht zu machen, die Weglassung einzelner Worte wie ganzer Sätze, die ihm überflüssig schienen, ebensowenig gescheut, als das Hinzufügen von Zusätzen, wo ihm solche oft ohne Grund zur Erläuterung notwendig dünkten. Ausserdem hat er die Orthographie und Interpunction des alten Quattrocentisten durchweg nach dem zu seiner Zeit geltenden Gebrauche modernisiert bezw. umgewandelt und vervollständigt. Dennoch verdient seine Arbeit in Anbetracht der Schwierigkeiten, die Schrift und Schreibweise des Verfassers der Entzifferung und dem Verständnis entgegensetzen, das höchste Lob.

Ein Neudruck unserer Handschrift ist erst vor einigen Jahren, und zwar in Deutschland und Italien fast zu gleicher Zeit, veranstaltet worden. Hier hat ihn G. Milanesi einer Ausgabe der historischen Schriften Antonio Manettis eingereiht [1]), dort C. Frey in den vierten Band seiner Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris zum Gebrauche bei Vorlesungen aufgenommen [2]). Beide

[1]) Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti, raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da Gaetano Milanesi. Firenze 1887.

[2]) Le Vite di Filippo Brunelleschi Scultore e Architetto Fiorentino scritte da Giorgio Vasari e da Anonimo Autore con aggiunte, documenti e note. Zum Gebrauch bei Vorlesungen herausgegeben von Carl Frey. Berlin 1887.

Herausgeber haben sich die völlig getreue Wiedergabe des Originaltextes zum Gesetz gemacht. In Hinsicht der Orthographie weichen sie insofern von einander ab, als Milanesi die Schreibweise des Originals modernisiert, Frey aber auch sie strenge beibehält (mit Ausnahme der Trennung zusammengeschriebener Worte und der Anwendung grosser Anfangsbuchstaben für Eigennamen; sonstige Abweichungen hat er in den Anmerkungen besonders begründet). Die sehr mangelhafte Interpunction der Handschrift endlich wurde von beiden Herausgebern nach dem heutigen Gebrauche umgeändert bezw. vervollständigt. In der Regel citieren wir in vorliegender Arbeit die Freysche Ausgabe, weil sie in Deutschland leichter erhältlich ist, als die Milanesis oder gar die heute zu den antiquarischen Seltenheiten gehörende Edition Morenis; aber auch weil sie sich durch die grösste Sorgfalt in der Wiedergabe des Originals, durch meist gelungene Erklärung schwieriger oder fragmentarischer Textstellen, namentlich aber durch eine Einleitung auszeichnet, die sich unter anderem auch ausführlich über das Wesen unserer Handschrift, den Zeitpunkt ihrer Entstehung, ihren Verfasser und das von ihm bei der Niederschrift befolgte Verfahren, über die Glaubwürdigkeit seiner Nachrichten, über den Charakter seiner Schrift und das Verhältnis, in dem sie zu der spätern Vita Vasaris steht, verbreitet, — Ausführungen, die wir für das unmittelbar Folgende verwerten, auf die wir aber auch Veranlassung haben werden, im Verlaufe unserer biographischen Darstellung wiederholt zurückzukommen.

Dass wir in unserer Handschrift nicht etwa eine Copie, sondern ein Original, — ja dass wir in ihr geradezu das Concept ihres Autors besitzen, ist von keinem der Forscher, die sich seit ihrer Entdeckung damit befasst haben (Baldinucci, Moreni, die Annotatoren der Lemonnierschen Vasariausgabe, Milanesi, Guasti, Nardini), eigentlich in Zweifel gezogen worden. Die Gründe aber, worauf sich jene allgemein angenommene Meinung stützt, hat erst Frey in der Fehlerhaftigkeit, Flüchtigkeit, Unausgeglichenheit der Textfassung (Auslassung von Buchstaben, Wörtern und ganzen Sätzen, Sorglosigkeit des Ausdrucks, der Satz- und Periodenbildung, ungewöhnliche Wortverbindungen, zahlreiche Anakoluthe u. s. f.), wie in den Eigentümlichkeiten der Schrift (häufiger Gebrauch von Abkürzungen, systemlose Orthographie, fehlende oder mangelhafte Interpunction) überzeugend nachgewiesen.

Als Verfasser unserer Biographie hat Milanesis Scharfsinn den Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti (1423—97) aufgedeckt [1]), einen Florentiner aus altem, edlem Geschlechte, der sich ausser den ihm durch die Verfassung seiner Heimat auferlegten Pflichten im öffentlichen Dienste des Staats — noch in den beiden letzten Monaten des Jahres 1495 versah er als Gonfaloniere di giustizia das höchste Amt der Republik — während eines langen Lebens auch für Kunst und Wissenschaft in hervorragendem Masse interessierte. Es bezeugen dies mehrere von ihm erhaltene Schriften kosmographischen und astronomischen Inhalts, der Dialog über Lage, Gestalt und Masse von Dantes Hölle, die Novella del grasso legnajuolo, unsere Künstlerbiographie, endlich auch der Umstand, dass sich sein Name, und zwar mit dem ausdrücklichen Beisatz: civis et architectus, in der Zahl derjenigen florentinischen Bürger und Künstler verzeichnet findet, die anfangs 1491 zur Begutachtung der zahlreichen, infolge der Concurrenz um die Domfaçade vom 12. Februar 1490 eingelaufenen Modelle und Zeichnungen einberufen wurden [2]). Dass er übrigens mit den zu seiner Zeit in der Arnostadt glänzenden litterarischen und künstlerischen Grössen auch persönlich bekannt war, und unter jenen mit Paolo Toscanelli, Girol. Benivieni, Donato Acciaiuoli, Marsilio Ficino, Bern. del Nero und Giov. Cavalcanti, — unter den Künstlern, abgesehen von dem Helden seines biographischen Versuchs, mit Donatello, Paolo Uccello und Luca della Robbia vertrauten Umgang pflog, ist durch gleichzeitige Zeugnisse erwiesen [3]).

Die Zeit der Abfassung seiner Lebensgeschichte Brunelleschis lässt sich nur vermutungsweise und nur annähernd genau feststellen. Wäre das Manuscript zum Abschluss gekommen, so hätte sein Verfasser, wie er es sonst bei andern seiner Schriften oder Copien zu thun pflegte, vielleicht Namen und Jahreszahl beigefügt. So sind wir in dieser Hinsicht bloss auf Folgerungen aus mittelbaren Angaben seines Textes angewiesen.

---

[1]) Siehe Catalogo dei Novellieri Italiani in prosa, raccolti e posseduti da Giovanni Papanti. Livorno 1871 vol. II pag. 11 und Milanesi, Operette istoriche di Ant. Manetti etc. p. VII segu. Vergl. auch Frey, Le vite etc. S. XIII ff.

[2]) Vasari, ediz. Milanesi t. IV pag. 305.

[3]) Näheres über Manettis Schicksale findet man bei Milanesi, Operette istoriche di A. Manetti etc. pag. XVI segu.

In der Einleitung zu seiner Schrift, die Manetti an seinen Freund Girolamo richtet (nach Milanesis sehr glaubhafter Vermutung wäre darunter der bekannte Dichter Benivieni zu verstehen), hebt er hervor, es sei noch nicht viel Zeit seit Brunelleschis Tod verflossen [1]), dessen er auch noch an zwei andern Stellen erwähnt (a. a. O. S. 110 Z. 4 und S. 113 Z. 6). Dass er den Meister noch persönlich gekannt habe, sagt er ebenfalls (S. 62 Z. 17: et a mia di e conobilo e parlagli), wenn auch aus einem andern Passus das Bekenntnis herauszulesen ist, dass er sich selbst nicht zu dessen Zeitgenossen rechnet, — folglich auch seinen vertrauten Umgang nicht genossen haben konnte (S. 66 Z. 1: secondo la fama di chi fu suo contemporaneo). Dies bezeugen im übrigen auch andere Stellen, in denen er für die Zuschreibung eines Werkes an Brunelleschi, ja sogar für die Aehnlichkeit seines Bildnisses auf dem Ehrendenkmal im Dom nur das vage Zeugnis eines „secondo che si dice" beizubringen vermag (S. 66 Z. 13 und S. 61 Z. 9). — Dass Manetti aber die Vita auch nicht in seinen jungen Jahren aufgezeichnet habe, wo die Jugenderinnerungen an ihren Helden ihm wenigstens für den letztangeführten Fall hätten zu statten kommen müssen, ist aus dem wiederholt gebrauchten Ausdruck: „a mia dì — in meinen (vergangenen) Tagen" zu entnehmen (S. 62 Z. 17, S. 69 Z. 14). So kann nur ein zum mindesten schon in reifem Alter stehender Mann sprechen, der auf die Erlebnisse früherer Jahre zurückblickt. Und dies bestätigen auch noch directere Angaben, die wir aus dem Texte für die Zeit seiner Entstehung zu schöpfen vermögen. Eine Stelle führt den Bau von S. Lorenzo, eine zweite den der Domlaterne als abgeschlossen an; aus einer dritten muss gefolgert werden, dass, als sie der Autor schrieb, sein an beiden Monumenten beschäftigter Namensvetter Antonio Manetti Ciaccheri schon tot war (S. 111 Z. 5, S. 115 und S. 113 Z. 5). Nun wurde S. Lorenzo 1461, die Kuppellaterne 1467 vollendet, und Manetti starb zu Ende des Jahres 1460 (s. weiter unten S. 104 und 201). Auf einen noch späteren Zeitpunkt wird die Verfassung unserer Biographie durch zwei Stellen gerückt, aus denen notwendig herauszulesen ist, dass der berühmte Astronom Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397—1482) bei ihrer Niederschrift

[1]) Frey a. a. O. S. 61 Z. 4: e non di molto tempo passato (d. h. hinübergegangen) secondo lo epitaffio.

nicht mehr am Leben war[1]). Und endlich weist auch der Passus, in dem Manetti aus Anlass der Besprechung des Palazzo di Parte Guelfa der Erneuerung und Decorierung der Säle im Palazzo Vecchio gedenkt, darauf, dass seine Schrift keinesfalls vor 1482, eher einige Jahre später entstanden sei[2]).

Zu diesem Resultat kommt auch Frey, zum Teil unter Anführung der eben allegierten Gründe, wobei er indes für den unseres Erachtens entscheidenden (Toscanellis Tod betreffend) nicht mit voller Bestimmtheit eintritt, — vielmehr zur Feststellung der Entstehungszeit der Vita Brunelleschis noch eine zweite Schrift Manettis — die weiter unten zu besprechenden Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC innanzi — heranzieht. Ihre Abfassung nach 1482 lässt sich mit Sicherheit daraus folgern, weil in der Reihe der darin behandelten, sämtlich nicht mehr lebenden florentinischen Berühmtheiten Luca della Robbia, der im angegebenen Jahre verstorben war, die letzte Stelle einnimmt, und weil auch er durch das seinem Taufnamen beigefügte: che si disse della Robbia zweifellos als bereits tot gekennzeichnet ist. Aus der nach Tinte, Schrift, Stil, Wahl der Worte u. s. f. auffallenden Aehnlichkeit der beiden Handschriften zieht nun aber Frey den Schluss, beide Werke könnten zu einer Zeit, also um 1482, verfasst worden sein[3]).

---

[1]) Frey a. a. O. S. 77, Z. 26 und 28: secondo che dicieva, und: come dicieva detto maestro Pagolo. Die Anwendung des Imperfectums wäre hier nicht am Orte, wenn der Genannte nicht schon tot gewesen wäre. — Geburts- und Todesdatum Toscanellis verzeichnet Bart. Fontio in seinen Annalen mit den Worten: 1482 Paulus Tuscanellus Medicus et insignis Philosophus, magnum exemplar virtutis, annum agens quintum et octagesimum idibus Maiis Florentiae in patrno solo moritur (Galetti, Philippi Villani liber de civitatis Florentiae famosis civibus etc. Florenz 1847 S. 159). Hiernach ist die falsche Angabe bei Frey, Le vite etc. S. XII, und die daraus gezogenen Folgerungen zu berichtigen.

[2]) Frey a. a. O. S. 104, Z. 20 ff. Manetti führt ausdrücklich an, dass keine Kosten gescheut wurden, um sowohl die Sala del Consiglio als die dell' Udienza möglichst reich auszuschmücken; und weiter: dass einige der Säle vollendet seien, anderen bloss der Schmuck an Malereien und Vergoldungen (der Decken) fehle. Nun wissen wir urkundlich, dass die Wiederherstellungsarbeiten im Pal. Vecchio gerade um das Jahr 1480 lebhaft betrieben wurden, dass die Ausschmückung der Säle mit Fresken, Decken u. s. f. im Jahre 1481 begann und 1489 zum Abschluss kam (s. Gaye, Carteggio inedito degli artisti italiani, Firenze 1839—40, t. I, p. 578—583) und müssen deshalb folgern, dass auch die Verfassung der Biographie Manettis in diese Jahre gefallen sei.

[3]) Frey a. a. O. S. XV und XVI.

Hiernach erscheint es ausser Zweifel gesetzt, dass wir in Manettis Biographie streng genommen nicht die Arbeit eines Zeitgenossen Brunelleschis vor uns haben, sondern dass ihr Autor dafür ausser mehr oder weniger verschwommenen Jugenderinnerungen vorzugsweise auf die Mitteilungen von Personen angewiesen war, die noch mit seinem Helden zusammen gelebt hatten (in dieser Eigenschaft bezieht er sich an mehreren Stellen seiner Schrift ausdrücklich auf Luca della Robbia als seinen Gewährsmann), dass aber gewiss auch die Annahme oder Vermutung nicht auszuschliessen ist, er werde der Stimme der Ueberlieferung, die sich über Leben und Werke des berühmten Meisters schon bei dessen Lebzeiten, sicher aber bald nach seinem Tode gebildet hatte, Gehör geschenkt haben. Dies führt uns notwendig zur Frage, wie weit seine Ausführungen glaubwürdig sind.

Wohl ist es an dieser Stelle nicht unsere Aufgabe, zu prüfen, wie es um die Authenticität jeder Einzelheit stehe, die Manetti im Laufe seiner Erzählung vorbringt. Dazu wird sich, wenigstens was die für die Geschichte der verschiedenen Werke unseres Helden massgebenden Momente betrifft, im Verlaufe unserer Arbeit die Veranlassung ergeben. Doch aber müssen wir in Betreff der Glaubwürdigkeit des Biographen im allgemeinen unser Urteil schon hier dahin zusammenfassen, dass er — was die von ihm berichteten Thatsachen in ihrem Wesen, ihrer Grundlage, nicht aber auch in ihrem Zusammenhang, ihrer Verknüpfung und Motivierung anlangt — zumeist verlässlich ist. Dies schliesst nun aber nach der Natur der Quellen, aus denen er zu schöpfen hatte, nicht aus, dass das Erzählte in einem Falle der Präcision des Selbsterlebten ermangelt, in einem zweiten „der Zusammenhang und die Motivierung der Ereignisse in der Erinnerung des Berichterstatters sich verschoben haben", in einem dritten Uebertreibungen zu Gunsten des Helden, wie sie namentlich die Ueberlieferung so leicht gebiert, in die Schilderung eingeflossen sind. Auch ist nicht zu leugnen, dass Manetti durchgängig das Bestreben bekundet, seine Erzählung durch Einzelheiten, die er wohl hauptsächlich der letztgenannten Quelle entnommen, in manchen Fällen aber auch selbst hinzugedichtet haben mochte, so zu wenden, dass ihr Held dadurch in das günstigste Licht gesetzt, für ihn daraus womöglich ein Ehrentitel herausgeschlagen werde. (Man vergleiche beispielsweise die Darstellung der Preisbewerbung für die Baptisteriumpforte, wo Brunelleschis

Unabhängigkeit in ganz unwahrscheinlichem Masse herausgestrichen, — die seines Zusammenarbeitens mit Ghiberti an der Domkuppel, wo er als ein wahres Wunder an Geduld und Langmut hingestellt wird; ferner was über die Vollendung einiger Bauten des Meisters durch Ant. Manetti berichtet wird, und andere Stellen mehr, auf die wir im Verlaufe unserer Arbeit im besonderen zu sprechen kommen werden.)

Dies Bestreben des Verfassers erklärt dann auch den panegyrischen Ton, der seine Lebensbeschreibung durchaus beherrscht. Er weicht — wie Frey sehr richtig bemerkt — „von der knappen, anspruchslosen Erzählungsweise eines Ghiberti und anderer Quattrocentisten erheblich ab und scheint viel eher bereits den Stil Vasaris anzukündigen", so dass sich daraus der Irrtum begreift, in den gewichtige Stimmen verfielen, als sie glaubten, sein Werk vielleicht schon der nachvasarischen, ja sogar der modernen Zeit zuschreiben zu sollen[1]). — Dass endlich der Ursprung mancher Ungenauigkeit des Autors, zumal wo es sich um die chronologische Feststellung von Thatsachen handelt, darin zu suchen ist, dass uns in seiner Schrift höchst wahrscheinlich ein erstes Concept vorliegt, dem durch wiederholte Durchsicht und Ueberprüfung erst die endgültige Gestalt gegeben worden wäre, bedarf nach dem, was oben über ihre formale und stilistische Seite gesagt wurde, wohl keiner näheren Begründung.

Unser vorstehendes Urteil über den Wert der Schrift Manettis weicht nun von dem durch Frey gefällten bedeutend ab. Dieses — zu dessen Motivierung der Verfasser seine Gründe indes bloss dem Abschnitt der Vita entnimmt, der über die florentinische Domkuppel handelt — lässt sich mit seinen eigenen Worten in die Sätze zusammenfassen: die Biographie Manettis sei als Tendenzschrift darauf berechnet, Brunelleschi als den einzigen genialen Architekten zu feiern, selbst auf Kosten der Wahrheit und des Ruhmes anderer, namentlich Ghibertis. Als historische Quellenschrift habe sie deshalb nur einen secundären Wert; abgesehen von ihrer Tendenz erscheine sie als die früheste litterarische Fixierung der populären

---

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 2. Auflage, Stuttgart 1878, S. 34 und 72. Allerdings kannte der Verfasser den Text Manettis nur in der von Moreni seiner quattrocentistischen Schreibweise entkleideten, überdies an vielen Stellen selbst im Ausdruck modernisierten Form.

Tradition über Brunelleschi und sein vermeintliches Hauptwerk, die Kuppel des Doms[1]).

Auf den angegebenen Teil der Arbeit Manettis — und nur auf ihn — bezogen, wird man den Ausführungen Freys in ihrem Kern nicht unrecht geben können, mögen sie auch zu schroff gefasst sein und vollends in ihren Folgerungen weit über das Ziel hinausschiessen. Denn gerade was den Bericht über die Domkuppel betrifft, so begegnen wir darin den Mängeln der Darstellung, die auch wir oben hervorgehoben haben, in viel auffallenderem Masse, als in den übrigen Partien der Schrift. Wie namentlich hier ihr panegyrischer Ton sich geltend macht; wie damit das schon erwähnte Bestreben, den Helden gegenüber den ihm thatsächlich oder in der Einbildung entgegenstehenden Elementen und Persönlichkeiten möglichst herauszustreichen, Hand in Hand geht; wie den Verfasser dies Bestreben dazu verleitet, gegen den Hauptgenossen Brunelleschis bei der in Rede stehenden Aufgabe ungerecht zu werden; wie er sich zur Erreichung seines Ziels der Hilfe der vielzüngigen Volksstimme und ihres in der Ueberlieferung krystallisierten Verdicts bedient; wie er aus dieser gerade diejenigen Elemente in die Erzählung aufnimmt, die seiner Absicht, den Helden im hellsten Lichte strahlen zu lassen, am besten entgegenkommen; wie er es fast ausnahmslos verschmäht, wo ihm die vertrauenswürdigen Berichte von Zeitgenossen fehlen, den Thatbestand aus den zu seiner Zeit gewiss noch lückenlos erhaltenen Urkunden aufzuklären; wie er es selbst in den vereinzelten Fällen, wo er auf actenmässige Nachweise Bezug nimmt, sei's aus Flüchtigkeit, sei's aus mangelndem Verständnis, sei's aber auch aus Parteilichkeit, mit der geschichtlichen Treue nicht allzu genau nimmt, — dies näher auszuführen, bleibt dem Teil unserer Arbeit vorbehalten, der sich mit der Geschichte des Kuppelbaus zu beschäftigen haben wird.

Trotzdem können wir in das rundweg verdammende Urteil Freys nicht einstimmen. Denn wenn sich Manetti auch in diesem Abschnitt seiner Darstellung von der einseitigen Verhimmelung Brunelleschis nicht frei zu halten weiss, so ist der Grund dafür unseres Erachtens viel mehr in dem naiven, überzeugten Glauben an dessen alles überragende geniale Begabung und in dem Bestreben zu suchen, diese den Lesern recht eindringlich vor Augen zu führen, als in

[1]) Frey, Le vite etc. S. XIX und XXIII.

der vorgefassten Tendenz, ihn auf Kosten seiner gesamten Umgebung zu erheben. Dem begeisterten Verehrer schwebt dies so ausschliesslich als Ziel vor, dass er bei dem sonst sehr beschränkten Reichtum seiner Mittel, es zu erreichen — also namentlich bei seiner Unfähigkeit, durch geschickte Redaction, kunstvolle Composition, Reiz der Darstellung, Schönheit der sprachlichen Behandlung, seinen Zwecken zu Hilfe zu kommen —, unwillkürlich nach dem nächsten, am leichtesten zu handhabenden, aber auch rohesten Werkzeuge greift und sich dessen wohl selbst kaum bewusst wird, wie das in Riesengrösse herausgemeisselte Bild seines Helden notwendig alles, was ihm in die Nähe kommt, zu zwerghaften Verhältnissen herabdrücken muss.

Wenn dann ferner auch zugegeben werden soll, dass gerade bei dem hier in Frage kommenden Teil der Erzählung Manettis der volkstümlichen Ueberlieferung ein weiteres Feld eingeräumt wurde, als für deren historische Treue zuträglich war, als es aber auch bei dem Reichtum urkundlicher Belege gerade für diese Phase der künstlerischen Thätigkeit des Helden irgend notwendig, also allenfalls zu entschuldigen gewesen wäre, so ist dies noch nicht Grund genug, deshalb verallgemeinernd der ganzen Schrift den ausschliesslichen Charakter einer blossen „litterarischen Fixierung der populären Tradition über Brunelleschi" beizulegen. Der Reichtum an Nachrichten über Leben und Werke des Meisters, die uns darin überliefert sind, und die sich durch das Zeugnis urkundlicher oder vollkommen vertrauenswürdiger litterarischer Nachweise in allen Stücken der Wahrheit entsprechend erwiesen haben, ist — wie wir im Verfolg unserer Arbeit im einzelnen werden darthun können — so gross, dass damit die obige einseitige Schätzung ihres Niveaus auf alle Fälle umgestossen und uns die Verpflichtung auferlegt wird, ihre Angaben auch dort, wo andere Quellen dafür keine Bestätigung bieten, nicht kurzweg in die Kategorie von mythischen Erfindungen einzureihen, sondern deren Glaubwürdigkeit, nachdem wir sie an den Details der Schilderung, an ihrem Zusammenhang oder ihrer Analogie mit früher oder später Geschehenem u. s. f. geprüft haben, als feststehend zu betrachten.

Und auch nur in dem Sinne, dass ihr die untrügliche Autorität gleichzeitigen urkundlichen Materials entgegengestellt wird, ist es berechtigt, wenn Frey der Vita Manettis als historischer Quelle bloss einen secundären Rang zugesteht. Alle sonst, die nicht mit diesem

absoluten Massstab messen, werden ihr trotz der vielen, auch von uns betonten Mängel doch den unvergleichlichen Wert des ältesten, fast gleichzeitigen lebensgeschichtlichen Denkmals unseres Helden nicht absprechen. Unter Verwertung der aus dem Munde seiner Zeitgenossen gesammelten Nachrichten verfasst, behauptet sie, wie sie allen nachfolgenden Biographen ohne Ausnahme als Quelle diente, auch heute noch den Rang eines unschätzbaren Documentes, das für die gleiche Aufgabe stets an erster Stelle zu befragen und — wenn auch mit Vorsicht — auszunutzen sein wird. —

Ausser dem ausführlichen Lebensbild Brunelleschis besitzen wir aus der Feder Manettis noch einen zweiten kurzen Abriss über ihn in der oben schon erwähnten Schrift: Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC innanzi[1]). Sie bildet in einem durchaus von der Hand des Genannten geschriebenen Miscellaneencodex der Nationalbibliothek zu Florenz (Cod. Magliab. G. 2. 1501) gleichsam die Fortsetzung einer dort an letzter Stelle aufgenommenen fragmentarischen Uebersetzung von Filippo Villanis bekannter Schrift „De civitatis Florentiae famosis civibus" ins Italienische. Es ist das Verdienst G. Milanesis, zuerst auf sie aufmerksam gemacht, sie als sicher von der Hand Manettis geschrieben, und wie er glaubt, auch von ihm verfasst nachgewiesen zu haben[2]). Sie enthält ausser zwei dem gelehrten Augustinermönch Luigi Marsigli gewidmeten Eingangszeilen, die der Lebenszeit des Genannten nach († 1393) strenggenommen gar nicht in die Schrift gehören, die kurze, durchweg mehr oder weniger unvollständige Aufzählung der Werke von acht der bekanntesten florentinischen Künstler und von fünf Gelehrten des Quattrocento. An erster Stelle (auf den Marsigli betreffenden Satz folgend) steht die Notiz über Brunelleschi, ihrer

[1]) Zu gleicher Zeit veröffentlicht von Frey, Le vite etc. S. 119 ff. und 205 ff. und von Milanesi, Operette istoriche di A. Manetti etc. p. 159 segu. Der Text ist bei Frey diplomatisch getreu, bei Milanesi mit Modernisierung der Orthographie, Fortlassung einiger Schreibfehler und Ergänzung der Interpunction wiedergegeben.

[2]) Siehe Catalogo dei Novellieri Italiani in prosa, raccolti e posseduti da G. Papanti. Livorno 1871 vol. II pag. 11 und Milanesi, Operette istoriche di A. Manetti etc. pag. VII segu. Vgl. auch Frey, Le vite etc. S. XIII ff.

Ausdehnung nach die grösste unter allen, wenn auch trotzdem nicht mehr als etwa vierzig Zeilen umfassend.

Eine Abhängigkeit unserer Schrift von der einzigen uns bekannten zeitlich früheren Quelle, deren Inhalt sich zum Teil mit dem ihrigen deckt, — den kurzen Notizen über Künstler im Proemio des Dantecommentars von Cristoforo Landino (gedruckt 1481), ist nicht vorhanden. Als frühesten Zeitpunkt für die Entstehung unseres Manuscripts haben wir schon oben sicher das Jahr 1482 erkannt. Ja wir müssen sie sehr wahrscheinlich noch um sechs Jahre vorrücken, weil die in der Notiz über Fra Filippo enthaltene Nachricht, er liege „mit vielen Ehren" (con onore assaj) in Spoleto begraben, uns nur in dem Falle einen Sinn zu haben scheint, wenn wir annehmen, sie sei erst geschrieben, nachdem die Ruhestätte des Frate auf Veranlassung Lorenzos de Medici im Jahre 1488 mit einem Denkmal geschmückt worden war. Denn vorher hatten ja die Spoletaner im Interesse des Toten nichts unternommen, was jenen Zusatz irgend rechtfertigen würde [1]).

Die Frage hingegen, ob die Schrift von Manetti auch selbst verfasst oder nur nach fremder Vorlage in seinen Sammelband copiert worden sei, sind wir nicht im stande, ebenso sicher zu beantworten. Orthographische und grammatikalische Schreibweise, Art des Ausdrucks, stellenweise sogar die Gestaltung der Gedanken sind ähnlich, wie in der grösseren Biographie Brunelleschis, nur dass der ungeordneten, weitläufigen, nachlässig im ersten Wurf niedergeschriebenen Form ihres Textes hier das Bestreben knapper, präciser, auch sprachlich richtiger Fassung gegenübersteht. Ueberdies hat Milanesi für die Autorschaft Manettis ausser der Stelle, die die Schrift in dem Codex einnimmt, und ausser ihrem Charakter als Ergänzung einer Uebersetzung der Biographien Villanis den Umstand geltend gemacht, dass schon die im Vergleich mit den übrigen Notizen viel ausführlichere Fassung derjenigen über Brunelleschi bei ihrem Verfasser den Fachmann verrate, der sich mit der Persönlichkeit des Meisters näher befasst habe.

Nun steht aber diesen Gründen entgegen, dass sich die Angaben der Huomini singhularj nicht überall mit denen der Vita

---

[1]) Siehe Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, übersetzt von M. Jordan, Leipzig 1870, Bd. III, S. 190, Vasari III, 467 und Archivio storico dell'Arte, Jahrg. II, S. 484.

decken. So wird dort die Herstellung der Laterne der Domkuppel Brunelleschi selbst zugewiesen (fece la lanterna), während hier den Thatsachen entsprechend immer nur davon die Rede ist, er habe bloss das Modell dazu geliefert, und ausdrücklich ausgeführt wird, wie der Bau selbst erst nach seinem Tode zu stande gekommen sei[1]); es wird die Capelle, die er in S. Felicita baute, als Besitz der Familie Barbadori bezeichnet, was in der Vita nicht ausdrücklich gesagt ist (a. a. O. S. 103 Z. 20 ff.); es wird mit Nachdruck betont, dass er nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Bildnerei die Anwendung der Perspective gelehrt habe, also gleichsam der Begründer des malerischen Reliefstils sei, — eine Angabe, die wir in der doch viel weitläufigeren Stelle der Vita, wo Brunelleschi als Erfinder der Perspective gefeiert wird, vergebens suchen (a. a. O. S. 66 ff.); endlich werden ihm in den Huomini singhularj die Cappella Pazzi, Arbeiten am Dom zu Mailand und der Bau eines Castells für Sigismondo Malatesta, den Herrn von Rimini, zugeschrieben. Dass die Vita diese drei Werke nicht aufzählt, lässt sich — was die beiden ersten anlangt — in annehmbarer Weise damit erklären, ihre Besprechung wäre vielleicht für den ungeschrieben gebliebenen Schluss der Schrift vorbehalten gewesen. Der gleiche Grund kann dagegen nur mit Zwang auch auf das letzte der nicht erwähnten Werke ausgedehnt werden, da es doch seinen Platz offenbar an der Stelle hätte erhalten müssen, wo von den übrigen Werken Brunelleschis als Kriegsingenieur die Rede ist, und die von ihm herrührenden Befestigungsarbeiten für Pisa und Vico Pisano beschrieben werden.

Aber auch eine, der Notiz über Masaccio in den Huomini singhularj beigefügte Randbemerkung spricht dafür, dass Manetti die ganze Schrift anderswoher in seinen Sammelband copiert habe. Sie bezieht sich auf die Angabe im Texte, dass Masaccio 27 Jahre alt gestorben sei, und lautet: „a dj 15 di Settenbre 1472 mi disse lo Scheggia suo fratello: che naque nel 1401, el dj di Santo Tomaso apostolo, ch' è a dj 21 di Dicenbre." Infolge der sicher bestimmbaren Entstehungszeit unserer Schrift nach 1482 ist die Möglichkeit ausgeschlossen, das Datum dieser Randglosse sei zugleich dasjenige, wo sie dem Texte angefügt wurde. Hiernach aber ist ihre Existenz viel wahrscheinlicher so zu erklären, sie sei von Manetti als wertvoller Zusatz — und dass er ihn als solchen betrachtete, bezeugt

[1]) Frey, Le vite etc. S. 111. Z. 26; S. 114. Z. 25; S. 115. Z. 5.

die Hinzufügung des Datums, an dem er die Notiz s. Z. erhalten hatte — dem von ihm copierten Texte und zwar, auf dass dessen Originalfassung ersichtlich bleibe, als Randglosse aus seinen eigenen Collectaneen hinzugefügt worden, als dass man voraussetzt, er habe die schon in der Vorlage in margine vorhandene Bemerkung sclavisch in seiner Copie wiederholt, statt ihren Inhalt — was doch in diesem Falle das Natürlichste gewesen wäre — im wesentlichen ihrem laufenden Context einzuverleiben. Das letztere aber müsste er erst recht gethan haben, wenn der ganze Text aus seiner eigenen Feder geflossen wäre. Denn es ist nicht wohl anzunehmen, er hätte sich eine so wichtige Aussage nicht gegenwärtig gehalten, als er an die Arbeit ging; und noch viel weniger ist ein Grund dafür anzugeben, warum er sie — dies vorausgesetzt — bloss als Randglosse sollte verwendet oder — selbst seine Vergesslichkeit zugegeben — nachträglich nicht lieber als Zusatz in den Text selbst sollte verarbeitet, als ihm unorganisch bloss in ihrer jetzigen Gestalt angeflickt haben. Ziehen wir schliesslich noch in Betracht, dass die fragliche Randbemerkung der Schrift, Tinte und Feder nach zugleich mit dem übrigen Text eingetragen zu sein scheint; dass dieser selbst keineswegs den Charakter eines Concepts, vielmehr den einer Reinschrift trägt, da er fast kalligraphisch, ohne alle Correcturen oder Zusätze geschrieben ist; rufen wir uns vollends ins Gedächtnis, dass Manetti auch sonst das Copieren von Handschriften als Liebhaberei betrieb (mehrere Abschriften seiner Hand sind uns in der Laurenziana erhalten), — so wird zuzugeben sein, das Gewicht all dieser Gründe falle mindestens ebenso schwer gegen die Autorschaft Manettis in die Wagschale, als die von Milanesi vorgebrachten Argumente für sie sprechen.

Bleibt sonach die Entscheidung der Frage, die uns beschäftigt, problematisch, so lässt sich auch ebensowenig feststellen, ob — angenommen Manetti sei der Verfasser der Huomini singhularj — diese vor oder nach der Vita geschrieben worden seien. Auf das letztere würde der Umstand hindeuten, dass manche Sätze mit den gleichen Worten in die Skizze der Huomini singhularj hinübergenommen sind, was doch viel natürlicher bei dem Compendieren einer ausführlichen Arbeit, als im umgekehrten Falle vorkommen mag; dass ferner die kurze Notiz alle in der längeren Vita aufgeführten Werke (mit Ausnahme der Sculpturen, — sie betont nur im allgemeinen Brunelleschis Begabung auch für die Bildhauerei) und über-

dies noch einige mehr herzählt, was sich in ungezwungener Weise so erklären lässt, dass der Verfasser erst seit Niederschrift der Vita davon Kunde erhalten, oder ihre Erwähnung für den fehlenden Schluss dieser aufgespart haben mochte. — Die zweite Annahme hingegen, dass nämlich die Huomini singhularj vor der Vita entstanden, fände eine Stütze in dem unabgeschlossenen Zustande des Concepts der Biographie. Bei dem ganz besonderen Interesse, das ihr Verfasser für seinen Helden sonst an den Tag legte, da er sich ja wiederholt mit ihm beschäftigte, hätte es nichts Unwahrscheinliches, hierfür als Grund seinen Tod anzunehmen, der ihn vor Abschluss seiner Arbeit überrascht haben mochte. Denn wir konnten für sie als frühesten terminus post quem oben wohl das Jahr 1482 nachweisen, waren aber nicht in der Lage, aus irgend einer Andeutung im Texte auch einen terminus ante quem herauszulesen.

Für unsere Aufgabe erhält der Abriss in den Huomini singhularj nur durch die wenigen Nachrichten Bedeutung, die er über diejenigen Werke Brunelleschis enthält, deren die Vita Manettis nicht erwähnt. Ihre Glaubwürdigkeit werden wir am gehörigen Orte näher zu prüfen haben.

Jene Lebensskizze unseres Helden, die in der Reihe der biographischen Quellen ihrer Entstehungszeit nach die nächste Stelle einnimmt, war in dem sogen. Libro di Antonio Billi enthalten, einer Sammlung von Nachrichten über die Werke florentinischer Künstler von Cimabue bis Michelangelo. Wir besitzen die Schrift heute nicht mehr im Originale, wohl aber sind uns zwei spätere, im wesentlichen getreue Wiedergaben des ursprünglichen Textes in zwei Sammelbänden der Nationalbibliothek zu Florenz (Cod. Magliab. XIII. 7. 89 und XXV. 7. 636) erhalten geblieben. Da wir beide kürzlich in ihrer ganzen Ausdehnung an anderem Orte veröffentlicht haben[1]), ausserdem die Biographie Brunelleschis (nebst einigen anderen) aus beiden Handschriften im Anhang der vorliegenden Arbeit wiedergeben, und in unserem Commentar dazu alles, was sich über ihr Original feststellen liess, ausführlich darlegen, so genüge es unter

[1]) Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze im Archivio storico italiano, Anno 1891, tomo I, pag. 299—368.

Hinweis darauf, hier bloss die Resultate unserer Untersuchung zu recapitulieren.

Dieselbe ergab, dass es sich nicht bestimmen lässt, ob wir in Antonio Billi den Verfasser oder nur den Besitzer der bewussten Schrift vor uns haben; dass die Schrift zwischen den Jahren 1516 und 1530 entstand; dass ihr Verfasser für die Compilation der Notiz über Brunelleschi sich keiner der beiden Biographien Manettis bedient, sie also sicher auch nicht gekannt hat [1]); dass wir die Quellen, aus denen er schöpfte, nicht aufzudecken vermögen, ausser denjenigen, die seinem Vorgänger zu Gebote standen, aber bei ihm notwendig noch andere voraussetzen müssen, weil er über mehrere Werke des Meisters zu berichten weiss, die von Manetti nicht erwähnt werden [2]). Gerade was die Nachrichten anlangt, die sich auf diese Werke beziehen, ist denn auch Billi als Quelle für alle nach ihm kommenden Biographen Brunelleschis — in erster Linie namentlich für die Vita Vasaris — nachzuweisen, seine Glaubwürdigkeit jedoch, da jene Angaben, eine einzige abgerechnet, durch irgend andere authentische Belege keine Bestätigung erfahren, nicht ebenso unbedingt anzunehmen.

Durchweg hat nun aber die Schrift Billis jener ihm zeitlich zunächst stehende Biograph ausgeschrieben, den wir in der Folge stets mit dem Namen des Anonimo Gaddiano bezeichnen wollen. Er ist der Compilator einer Handschrift, die aus der Bücherei der Familie Gaddi in die Biblioteca nazionale zu Florenz kam (Cod. Magliab. XVII. 17) und die in der dem Leben und den Werken italienischer Künstler von Cimabue bis Michelangelo gewidmeten Partie ihres Inhalts auch einen Lebensabriss Brunelleschis enthält. Dieser wurde zuerst von Frey veröffentlicht [3]); wir haben ihn in

[1]) Wie hätte er sonst eine Reihe in beiden aufgeführter Werke (Büsten in Pistoja, architektonische Jugendarbeiten, Capelle in S. Jacopo sopr'Arno, Pal. di Parte guelfa, Casa de'Barbadori und Befestigungen in Pisa) übergehen können? Dafür, dass ihm die Huomini singhularj unbekannt waren, bietet überdies die Vergleichung der übrigen dort mitgeteilten Künstlerbiographien mit den entsprechenden Notizen Billis die klarsten Beweise.

[2]) Vgl. im Anhang II die Alineas 9, 15, 16, 19, 26 und 27 der Biographie Brunelleschis aus dem Codice Strozziano und Petrei, sowie Anm. 2 zu derselben.

[3]) Siehe dessen Vite di F. Brunelleschi etc. S. 121 ff.

den Anhang unserer Arbeit auch aufgenommen, und dort das Nötige über die Handschrift, der er angehört, ausgeführt.

Es konnte, was ihn betrifft, festgestellt werden, dass er mit den übrigen biographischen Notizen des Manuscripts sicher zwischen den Jahren 1542 und 1556, wahrscheinlich aber schon zwischen 1544 und 1549 verfasst wurde; dass sein nicht zu ermittelnder Autor weder die beiden Schriften Manettis, noch auch die Vita Vasaris gekannt habe; dass sich als seine vornehmste Quelle — wie schon oben betont ist — unzweifelhaft die entsprechende Notiz in Libro di Antonio Billi erweist (dieses liefert ihm auch sonst in erster Linie den Stoff für seine Compilation); dass er ihren Text oft buchstäblich ausschreibt, oft auch in seiner wortreichen Manier erweitert, ohne ihm etwas Wesentliches hinzufügen zu können; dass er aber ausserdem noch einige wenige Nachrichten in seine Darstellung aufgenommen hat, die sich in keiner der bisher besprochenen Lebensbeschreibungen Brunelleschis finden, deren Ursprung wir indes zum Teil aus seinen eigenen Aussagen erfahren, zum Teil in gleichzeitigen Geschichtsdarstellungen aufzudecken, zum Teil jedoch auch nicht nachzuweisen im stande sind [1]).

Hieraus folgt nun aber, dass der Biographie des Anonimo Gaddiano mit Ausnahme der letzterwähnten Mitteilungen der Charakter einer selbständigen Quellenschrift nicht beigelegt werden könne. Ihr Wert ist vielmehr vorzugsweise bloss darin zu suchen, dass sie uns einerseits Anhaltspunkte dafür gibt, wie wir im Zusammenhalt mit den beiden späteren Redactionen des Libro d' Antonio Billi für einige Stellen seinen ursprünglichen Text wiederherzustellen haben, andererseits aber uns namentlich dessen erste, von dem Kuppelbau handelnde Absätze getreuer überliefert, als wir sie in der allem Anscheine nach stark gekürzten Fassung der einen der beiden späteren Copien Billis besitzen (in der zweiten fehlt die fragliche Partie ganz). Was aber jene Mitteilungen unseres namenlosen Compilators betrifft, worin er von seiner Vorlage unabhängig ist, so wird ihre nähere Prüfung an entsprechender Stelle unserer Arbeit ergeben, dass sie nur zum Teil Anspruch auf Wahrheit erheben können.

[1]) Vergl. im Anhang II die Alineas 11, 14, 20 und 21 der Biographie Brunelleschis aus dem Cod. Gaddiano.

Der chronologischen Folge nach wäre nun eine Lebensskizze Brunelleschis zu besprechen, die sich in einer den Titel: Vite de' primi pittori di Firenze führenden Sammlung von Künstlerbiographien findet. Ausser einer Anzahl von Notizen über Maler des Trecento von Cimabue bis Masolino enthält sie auch Nachrichten über die folgenden Architekten und Bildhauer aus dem 15. Jahrhundert: Brunelleschi, Niccolò da Buggiano (offenbar Andrea di Lazzaro Cavalcanti), Donatello, Nanni di Banco, Verrocchio und Michelozzo. Als ihr Verfasser ist wie es scheint — nach einer in der Zueignung der Schrift enthaltenen Aeusserung — mit Sicherheit der bekannte florentinische Dichter und Litterat Giov. Battista Gelli (1498—1563) zu betrachten[1]). Mit anderen Schriften zu einem Sammelband vereinigt, bildete sie in der Bücherei des Senators Carlo Strozzi den Codex No. 952[2]), der bei ihrer Zerstreuung im Jahre 1784 nicht in die Laurenziana, Magliabechiana oder Riccardiana gelangte, sondern in den Handel geraten und in seine einzelnen Bestandteile zerlegt worden zu sein scheint. Heute ist davon nur noch die Schrift Gellis, und zwar im Besitze Girolamo Mancinis, des verdienten Bibliothekars der Comunale zu Cortona, nachweisbar. Leider sind wir ausser stande, Näheres über ihre Quellen, ihren Wert u. s. f. angeben, namentlich aber die Lebensskizze Brunelleschis daraus veröffentlichen zu können, da der Eigentümer unser Ersuchen um Mitteilung einer Copie davon mit dem Hinweis abschlug, er selbst beabsichtige die ganze Handschrift nächstens durch den Druck bekannt zu machen. So bleibt uns denn nichts übrig, als dem Wunsche um möglichst baldige Verwirklichung dieses Vorhabens im Interesse der kunstgeschichtlichen Forschung auch an dieser Stelle Ausdruck zu geben[3]).

---

[1]) Siehe Salv. Salvini. Fasti consolari dell' Academia fiorentina, Firenze 1717. pag. 77. und Dom. Moreni, Bibliografia della Toscana. Firenze 1805, vol. I. pag. 418.

[2]) Sein Inhalt ist im Generalindex der Handschriften der Strozziana in der Nationalbibliothek zu Florenz wie folgt angegeben: Vite de Pittori di Giov. Battista Gelli; Lionardo da Vinci Aforismi; Pittori e Scultori celebri e loro opere; Academia del disegno di Firenze, memorie diverse; Lettere di monsignore Borghini e Giorgio Vasari.

[3]) Die einzige Erwähnung der Gellischen Schrift in der kunstgeschichtlichen Litteratur glauben wir in einer Stelle bei Baldinucci nachweisen zu können. S. im Anhang II. S. 420, Anm. 1.

Es folgt die Biographie unseres Helden, die vor allen übrigen seiner Gestalt dasjenige Gepräge verliehen hat, in dem sie vor den Augen der Nachwelt bis auf unsere Tage herab lebt: Vasaris Vita di Filippo Brunelleschi scultore et architetto. Wie bekannt, bildet sie einen Teil der zuerst im Jahr 1550 gedruckten, 1568 in wesentlich vermehrter und verbesserter Gestalt unter dem Titel: „Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori descritte da Giorgio Vasari pittore aretino" wiederaufgelegten Künstlerbiographien, jener unschätzbaren Quelle, der wir — ganz abgesehen von ihrem hohen litterarischen Werte — unsere historischen Kenntnisse über die italienische Kunst wo nicht ausschliesslich, doch in erster Reihe verdanken [1]).

Ueber den Charakter von Vasaris Werk ausführlich zu handeln, seine Vorzüge und Schwächen kritisch zu beleuchten, ist hier nicht der Ort. Es genügt für unsern besonderen Zweck, uns vor Augen zu halten, dass wir es bei seinem genialen Compilator nicht mit einer diplomatischen Urkunde, sondern mit einem Schriftsteller von ganz ausgeprägter Persönlichkeit und somit bloss von bedingter Glaubwürdigkeit zu thun haben, deren Grad in jedem besonderen Falle nach Möglichkeit festzustellen bleibt. Allein „mag man auch zugeben, dass es Vasaris leichtem Künstlernaturell um Kritik seiner Quellen nicht im mindesten zu thun war; dass er in seinem biographischen Werke lustig weiter fabulierte auf Grundlage flüchtiger Notizen nach vorhandenen Aufzeichnungen und den Erzählungen anderer: anerkannt muss werden, dass er sich in seinem Urteil einen freien Blick über die eigene Individualität hinaus gewahrt hat, und dass seine Empfindung für das wahrhaft Künstlerische sich nur selten auf Irrpfaden befindet [2])."

Nach beiden Richtungen hin nun, die die eben wiedergegebene Würdigung als die Licht- und Schattenseiten des Vaters der modernen Kunstgeschichte hervorhebt, ist die Biographie, die uns hier im besondern interessiert, ein wahres Musterbild. Was vorerst die Quellen anlangt, die ihr Verfasser dazu benutzt, so sind die beiden hauptsächlichsten in der Vita Manettis und der Notiz des Libro d'Antonio Billi mit vollkommener Bestimmtheit aufzudecken. Für die

[1]) In der neuesten von G. Milanesi besorgten Ausgabe der Werke Vasaris (Florenz, Sansoni 1878—1882) ist das Leben Brunelleschis auf S. 327 bis 387 des zweiten Bandes abgedruckt.

[2]) H. Janitschek im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. II. S. 26.

letztere wird dies in den Erläuterungen, womit wir ihren Abdruck im Anhange II. 2 des vorliegenden Werkes begleiten (S. 430 ff.), wie uns dünkt, unzweifelhaft nachgewiesen; betreffs der Vita Manettis aber genügt die Vergleichung ihres Textes mit dem Vasaris, um sich davon in einer alle Ungewissheit ausschliessenden Weise zu überzeugen[1]). Wir können sie hier nicht näher vornehmen, verweisen aber dafür auf unsere nachfolgende Arbeit, wo dies für eine grosse Anzahl einzelner Fälle eingehend geschieht.

Es ist daraus zu ersehen, dass Vasari, wiewohl er jeden Hinweis auf seine Quelle vermieden hat, doch in dem überwiegend grössten Teile seiner Biographie ganz von ihr abhängig ist. Die von Manetti gegebenen Daten und Thatsachen nimmt er ohne Prüfung in seine Darstellung auf. Da bei ihm von einem Zurückgehen auf die ersten urkundlichen Nachweise nicht die Rede ist, so ist es selbstverständlich, dass uns die falschen Zeitangaben seines Vorgängers alle wieder aufgetischt werden. Ebenso ist es im wesentlichen mit der Wiedergabe der Thatsachen bestellt. Nur nutzt er dabei sein unvergleichlich grösseres schriftstellerisches Geschick, seine Gewandtheit im Redigieren des ihm zu Gebote stehenden Materials insoweit aus, dass er seine Vorlage sowohl stilistisch in eine neue Form giesst, als auch ihren Charakter und ihr Colorit umwandelt. In den seltensten Fällen wiederholt er den Text Manettis Wort für Wort; geschickt weiss er seine Abhängigkeit davon durch Aenderung der Worte und Ausdrücke, durch Kürzung oder Erweiterung der Sätze und Perioden, durch Umsetzung ihrer Folge zu maskieren. Zumeist aber dienen ihm die im Vergleich zur eigenen Compositions- und Schreibweise immerhin schlicht zu nennenden Berichte des älteren Biographen als blosse Grundlage für die eigene Schilderung, bei der es ihm stets darauf ankommt, durch scheinbar pragmatische Verbindung der Thatsachen das Interesse des Lesers zu steigern, ihn durch möglichst lebendige, plastische Darstellung zu fesseln. Dies Bestreben verleitet ihn dann, manches von Manetti kurz berichtete Geschehnis zu einer romanhaften Erzählung auszuspinnen, seinem Helden lange Reden in den Mund zu legen, zahlreiche ausschmückende Züge zu seinem Bilde hinzuzudichten, Einzelheiten in den Aussagen seines Vorgängers eigen-

[1]) Die beinahe durchgängige Abhängigkeit Vasaris von Manetti wurde zuerst festgestellt von Frey, Le vite etc. S. XXV ff.

mächtig zu ändern, andere hinzuzufügen, — kurz mit dem überlieferten Stoffe viel mehr als Künstler denn als Historiker umzuspringen. Wir werden im Verlauf unserer Darstellung nur zu oft Gelegenheit haben, unsern Autor auf solch kurzweiligen Abschwenkungen vom Pfade der Wahrheit zu ertappen, und dabei auch die Motive, die ihn in jedem einzelnen Falle bestimmen, aufzudecken.

Nicht so leicht, wie bei der Vita Manettis, ist die Entscheidung der Frage, ob Vasari für seine Biographie auch die Notiz über Brunelleschi in den Huomini singhularj benutzt habe. Dass zwei Nachrichten (über die „fortezza" — nicht den „porto" — für den Herrn von Rimini und über die Betheiligung am Mailänder Dombau) sich in keiner der übrigen erhaltenen Quellen ausser den Huomini singhularj vorfinden, das ferner eine Phrase darin fast wörtlich auch bei Vasari und nur bei ihm vorkommt[1]), spräche dafür, seine Kenntnis der zweiten Schrift Manettis wo nicht als erwiesen, doch als höchst wahrscheinlich hinzustellen, wenn die Evidenz dieser Beweisgründe andererseits nicht wieder dadurch erschüttert würde, dass wir einigen Angaben von entscheidender Bedeutung aus den Huomini singhularj — zwar nicht gerade aus dem Lebensabriss Brunelleschis, aber aus den anderen Künstlernotizen — bei Vasari nicht wiederbegegnen. Die eine davon ist die schon oben (S. XXIV) besprochene Randbemerkung mit der genauen Bestimmung des Geburtsdatums Masaccios; die andere die Erklärung der Herkunft des Beinamens Fra Giovannis da Fiesole und die Angabe seiner Heimat in dessen Lebensabriss[2]).

Würde sich Vasari, so muss man unwillkürlich fragen, die Vermehrung der seinen Vite einverleibten genauen Geburts- und Todesdaten — auf die er ja so erpicht ist, dass er in vielen Fällen über der Freude eines neuen solchen Fundes die Widersprüche gar nicht bemerkt, in die er durch dessen Aufnahme mit den sonstigen Nachrichten seines jeweiligen Textes gerät — um ein so vortrefflich beglaubigtes Datum, wie es das Masaccio betreffende in den Huomini singhularj ist, haben entgehen lassen, und würde er statt dessen das durch keine Autorität gestützte Todesjahr 1443, wodurch die ganze Chronologie der Vita dieses Meisters über den Haufen

[1]) Huomini singhularj (Frey S. 119, Z. 14): sanza schantonare marmi: Vasari (II, 365): che non si scantonassino i marmi.

[2]) Frate Giovanni, ch'essi disse da Fiosole perche fu frate in Santo Domenico . . . . .: per nazione di Mugello (Frey a. a. O. S. 206).

geworfen wird, in dieselbe aufgenommen haben, wenn ihm jene Randglosse, also auch die Schrift, die sie enthält, bekannt gewesen wäre? Und hätte er nicht gleicherweise seine Angaben über Fra Angelico (den er offenbar in Fiesole geboren glaubt, ob er es gleich nicht bestimmt ausspricht) durch die Daten der in Rede stehenden Quelle, die sich auch hier als der Wahrheit vollkommen entsprechend bewähren, berichtigt bezw. ergänzt, wäre ihm diese nicht überhaupt verschlossen geblieben? Das Gewicht der negativen Gründe scheint uns denn auch das der positiven so sehr zu überwiegen, dass wir, insolange diese nicht einen unverhofften Succurs erhalten, bei dem aretinischen Biographen die Bekanntschaft mit den Hnomini singhularj nicht voraussetzen können.

Ein Gleiches ist für die Schrift des Anon. Gaddiano höchst wahrscheinlich, wenn auch apodiktisch nicht zu erweisen. Unsere Argumente dafür haben wir im Anhang II ausgeführt. Hinsichtlich der ersten Ausgabe der Vite Vasaris folgt die Richtigkeit obiger Behauptung übrigens schon daraus, dass die fragliche Compilation, wie S. XXVIII bemerkt, zwischen 1542 und 1549 oder 1556, also sicher nicht früher verfasst wurde, als das Werk des aretinischen Biographen, in keinem Falle aber früher abgeschlossen war, als dieses im Druck erschien.

Ausser den Nachrichten, die Vasari für die Biographie Brunelleschis seinen beiden Hauptquellen entlehnt, enthält dieselbe noch eine Reihe von Mitteilungen, deren Herkunft wir zum Teil aufdecken, zum Teil bloss vermuten, zum Teil aber nicht einmal ahnen können. In die erste Kategorie gehört die genaue Angabe des Todesdatums Brunelleschis, das Vasari ohne Zweifel von dessen Gedenktafel im florentiner Dom abschrieb. In die zweite sind einige novellistische Züge zur Charakterisierung seines Helden (Anekdote mit dem Crucifix Donatellos, dem Landgut Ghibertis und dem Ei des Columbus), die ihm die Volkstradition liefern mochte, — die Nachricht über den scenischen Apparat für die Kirche S. Felice, als dessen Erfinder den Meister wohl auch dieselbe Quelle bezeichnete, — endlich die Anssage über seine Berufung nach Mantua einzureihen, die Vasari nicht den Dombannrkunden, wo sie ihre Beglaubigung findet, sondern — wie einige Details seiner Mitteilung darthun — auch nur einem noch im Volksmunde lebenden Gerüchte entlehnt haben konnte. Die dritte Gruppe endlich betrifft die Zuweisung einer Anzahl wichtiger Baudenkmale (Casa Giuntini, Badia von Fiesole

und Bauten für Luca Pitti[1]) an Brunelleschi, für deren keines unsere im Nachfolgenden niedergelegten Forschungen die Autorschaft des Meisters aus beglaubigten Quellen festzustellen vermocht haben. Da wir im Gegenteil für das eine dieser Werke die Behauptung Vasaris, auf urkundliche Grundlagen gestützt, als entschieden irrig nachweisen konnten, so hat infolgedessen der Glaube an die Authenticität der unbekannten Berichte, die ihm für seine Daten über diese Gruppe von Arbeiten zu Gebote standen, für deren Aufdeckung uns aber, wie gesagt, jeder Anhaltspunkt fehlt, nicht gewonnen.

Als Ergebnis der vorstehenden Ausführungen werden wir somit festzuhalten haben, dass unser Autor gerade für sein Leben Brunelleschis den Wert einer Originalquelle bloss in beschränktestem Masse beanspruchen könne, und dass gerade diejenigen seiner Nachrichten, in Hinsicht auf welche ihm diese Eignung zukäme, nur mit äusserster Vorsicht aufzunehmen seien.

Was uns endlich noch an biographischen Arbeiten italienischer Schriftsteller über unsern Helden aus nachvasarischer Zeit überkommen ist, kann auf den Rang von Quellenschriften keinen Anspruch erheben. An erster Stelle ist davon die Vita di Filippo di Ser Brunellesco des wortreichen Compilators Baldinucci (1624—96) zu nennen. Sie findet sich nicht in seinem bekannten künstlerbiographischen Werke, sondern wurde mit Benutzung des Materials, das er noch selbst vollständig zusammengestellt hatte, erst nach seinem Tode durch seinen Sohn endgültig redigiert und zu Anfang unseres Jahrhunderts zum ersten und einzigen Male von Dom. Moreni im Druck veröffentlicht (s. oben S. XII Anm. 2).

Baldinucci hat — wie er schon im Leben Ghibertis in den Notizie dei Professori del Disegno angibt — das Manuscript der Lebensbeschreibung Manettis gekannt; ja er betont in der Einleitung seiner Schrift ausdrücklich seine Absicht, in ihr mit dessen Hilfe und unter Heranziehung urkundlicher Belege die Ungenauig-

[1]) Von den beiden Bauten Pittis wird allerdings der Stadtpalast auch vom Anonimo Gaddiano unserem Meister zugeteilt; dass aber Vasari seine Nachricht nicht dorther geholt hat, ergibt sich aus dem, was wir über sein Verhältnis zu jenem oben ausgeführt haben, von selbst.

keiten zu berichtigen, die sich in die Darstellung Vasaris eingeschlichen hätten. Thatsächlich bringt er auch einige bis dahin unbekannte Daten zur Familiengenealogie seines Helden, die von der neueren Forschung als urkundlich beglaubigt erwiesen wurden; ferner über den Kuppelbau einzelne genaue Zeitangaben, ja den Wortlaut einiger Documente[1]). Es ist daraus unzweifelhaft zu ersehen, dass er das Domarchiv gekannt hat. Doch reichten entweder seine Kenntnisse oder seine Fähigkeit nicht soweit, um auf Grund des dort vorhandenen Materials die Geschichte der Kuppel in ihrem wahren Zusammenhange zu reconstruieren. Vielmehr wirrt er die flüchtig genommenen archivalischen Notizen und Daten mit der Erzählung Manettis und Vasaris, von denen er den ersten (allerdings unter ausdrücklicher Anführung seiner Quelle) oft seitenlang fast Wort für Wort ausschreibt, kritiklos durcheinander, malt ihren Bericht gelegentlich noch weiter aus oder verballhornt ihn durch verkehrt hinzugefügte Züge. Nur ausnahmsweise gelingt es ihm, eine oder die andere Nachricht beider Autoren der historischen Wahrheit entsprechend auf actenmässiger Grundlage zu berichtigen. Ein schlagendes Beispiel seiner Methode (!) ist z. B. die Schilderung des Preisbewerbs um den Kuppelbau, die an Unrichtigkeiten und Verworrenheit die Erzählung seiner Vorgänger bei weitem übertrifft.

Was aber die übrigen Schöpfungen Brunelleschis anlangt, so schliesst sich Baldinucci in seinem Bericht darüber nicht — wie man doch nach dem, was er in der Einleitung seiner Schrift versichert, erwarten sollte — der älteren Quelle, sondern mit Ausnahme einer im übrigen unwesentlichen Stelle über die Sacristei von S. Lorenzo, die er ihr entnimmt, durchgehends aufs engste dem späteren Biographen an, dessen Abhängigkeit von Manetti ihm gleichwohl entgeht. Nur für zwei Unternehmungen Brunelleschis erweitert er die Erzählung Vasaris durch eingehendere Angaben aus der älteren historischen Litteratur, zum Teil auch unmittelbar aus den Urkunden (Vorgeschichte des Baues von S. Maria degli Angeli und Belagerung von Lucca). In dem einzigen Falle aber, wo er über seine Vorgänger hinausgehend ein Bauwerk für Brunelleschi in Anspruch nimmt, erweist er sich als gänzlich unglaubwürdig, da dieses — Kirche und Kloster von S. Maria Maddalena de' Pazzi

[1]) Vergl. pag. 39. 41. 44, 62. 68. 121 und 124 seiner Vita.

— seine jetzige Gestalt erst lange nach dem Tode des Meisters erhielt [1]).

So bleibt denn Baldinuccis Verdienst darauf beschränkt, zuerst mehrere Daten und Documente über den Bau der Domkuppel ans Tageslicht gezogen zu haben, ohne dass er jedoch ihren Inhalt für die richtige Darstellung von dessen Verlauf zu verwerten wusste. Eine schätzenswerte Beigabe seiner Schrift bilden die vielen erläuternden Bemerkungen ihres Herausgebers. Wenn auch meist allzu wortreich, und sich über vieles, was mit dem Gegenstande nur in losem Zusammenhange steht, in der weitläufigen Art italienischer Litteraten des vorigen Jahrhunderts verbreitend, bieten sie eine Anzahl nicht unerheblicher thatsächlicher Berichtigungen, namentlich aber reiche Hinweise auf urkundliche und litterarische Quellen, denen manch wichtige Mitteilung über unsern Helden zu entnehmen ist.

Absolut wertlos sind nun aber die Lebensbilder Brunelleschis in Franc. Milizias: Vite de' più celebri Architetti [2]) und den beiden Sammelwerken: Serie degli Uomini più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura und Elogi d'uomini illustri toscani [3]). Alle drei beruhen durchaus auf Vasari, dessen Darstellung sie bloss in engerem Rahmen zusammenziehen. Während aber Milizia wenigstens einige der auffallendsten Behauptungen seines Gewährsmannes mit zweifelnden Zusätzen begleitet, begnügen sich die beiden andern, ihre Quelle gläubig und pietätvoll bis in ihre buntesten Fabeln und augenfälligsten Unrichtigkeiten auszuschreiben [4]).

Die Arbeiten der italienischen Forscher der Gegenwart endlich, die sich die Aufhellung der Geschichte des Lebens und der

---

[1]) Baldinucci, La vita etc. pag. 103. Laut Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Firenze 1754 segn. t. I. pag. 307 erfolgte der Umbau 1479 durch den Mönch Ant. Brilli. Ob dabei Giul. da Sangallo, dem Vasari den vorderen, 1492 erbauten Kreuzgang zuschreibt, schon beteiligt war, ist ungewiss.

[2]) Roma, 1768, pag. 163—168.

[3]) Das erste erschien zu Florenz 1769—76, das zweite zu Lucca 1771. Die Biographie Brunelleschis steht dort in Bd. II. S. 1 ff.; hier (von G. Pelli verfasst) in Bd. I. S. 254 ff.

[4]) Doch war selbst hier unter all der Spreu ein Körnchen Gold zu finden. Einer Bemerkung in der dritten der fraglichen Compilationen verdankt der Verfasser den Hinweis auf die Originaldocumente über den Bau der Badia von Fiesole, der ihn zu ihrer Wiederentdeckung führte.

Werke unseres Helden zur Aufgabe machten — wir nennen darunter vor allem G. Milanesi, Gnasti, Nardini und Del Badia —, werden wir in unserer nachfolgenden Darstellung am gehörigen Orte zu würdigen haben. An dieser Stelle kann von ihnen deshalb nicht die Rede sein, weil keine davon ein vollständiges Lebensbild des Meisters gibt, sondern ihre Verfasser sich entweder mit der rein pragmatischen Feststellung der auf sein Wirken bezüglichen Daten bezw. mit der Berichtigung der älteren Ueberlieferungen befassten, oder bloss ein einzelnes seiner Werke zum Gegenstande monographischer Behandlung nahmen, oder endlich sich die Aufgabe stellten, die Geschichte einer oder der andern seiner Schöpfungen auf Grund archivalischer Forschung aufzuklären.

Geringer noch ist unsere Ausbeute, wenn wir bei ausseritalienischen Autoren nach zusammenfassenden biographischen Arbeiten über unsern Helden Umschau halten. Die frühesten derartigen Versuche gehen nicht über die erste Hälfte unseres Jahrhunderts zurück. In der französischen Litteratur sind uns zwei hierhergehörige Arbeiten bekannt geworden: das Lebensbild unseres Meisters in Quatremère de Quincys — des geistvollen Archäologen und Verfassers der ersten selbständigen Raffael-Biographie in französischer Sprache — künstlerbiographischem Werke: Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe [1]) und Etienne Delécluzes Essay: Philippe Brunellesco [2]). Jenes ist nichts anderes als eine Compendierung Vasaris unter Verzicht auf jedes unabhängige Urteil. Und auch dieses bietet, abgesehen von einer im allgemeinen über die Entstehung der architektonischen Formen und Stile, im besondern über die der griechischen Ordnungen han-

[1]) Paris 1830. 2 Bände. Brunelleschis Biographie steht in Bd. I. S. 45–68.

[2]) Paris, 56 S. ohne Datum, aber in den ersten vierziger Jahren gedruckt, als Sonderausgabe aus der Revue de Paris, wo auch andere Vorstudien zu einem vom Verfasser beabsichtigten Werke über die Renaissance erschienen, dessen Veröffentlichung indes sein Tod verhinderte. — Ein einziges Datum in Delécluzes Essay verrät, dass er ausser Vasari auch andere Quellen gekannt habe: er gibt (S. 36) — wohl aus Rinuccinis Ricordi — richtig das Jahr 1467 als Vollendungstermin der Kuppellaterne an (s. weiter unten S. 104, Anm. 2).

dehnden Einleitung (die nicht einmal zur Zeit, als sie geschrieben wurde, den Anspruch erheben konnte, etwas Neues zu sagen), abgesehen ferner von einer flüchtigen Uebersicht der Vorrenaissancebauten Toscanas, an denen sich Brunelleschi gebildet haben mochte, sowie der Phasen des Dombaues, ehe der Meister in ihn eingriff (eine Uebersicht, die sich auf heute durchweg widerlegte Aussagen Vasaris stützt), bloss eine Umschreibung dessen, was schon der aretinische Biograph berichtet hatte. Die Ausgabe der Vita Manettis hat keiner der beiden französischen Schriftsteller gekannt, zum mindesten nicht benutzt.

Das letztere gethan zu haben, ist eines der Verdienste des einzigen Lebensabrisses des Meisters, den die deutsche Kunstlitteratur bisher besass, des Filippo Brunellesco von H. Semper und R. Dohme[1]), — der ohne Vergleich gelungensten Lösung der Aufgabe, in beschränktem Rahmen ein Bild seines Wirkens zu geben und namentlich auch seine Bedeutung für die Entwickelung der modernen Baukunst ins gehörige Licht zu setzen. Die Verfasser verwenden hierzu nicht bloss die frühesten, sondern überhaupt alle bis zu dem Zeitpunkt, wo sie schrieben, bekannt gewordenen biographischen Quellen sowohl, als das bis dahin aufgedeckte Urkundenmaterial, also — was dieses betrifft — namentlich auch die Publication Guastis über den Bau der Domkuppel. Doch haben sie gerade das letztangeführte Buch nicht so eingehend durchforscht, um alles, was sich daraus für die Geschichte dieses Bauwerks gewinnen lässt, als sicheres Ergebnis ihrer Arbeit einverleiben zu können. Für manche Partien der Dombaugeschichte folgen sie noch einfach dem Bericht der ältesten Biographen, statt ihn auf Grund der Documente aufzuklären oder zu widerlegen (Geschichte der Preisbewerbungen, Verhältnis Brunelleschis zu Ghiberti). Neu, und in knapper Fassung alle wesentlichen Factoren hervorhebend, ist hingegen die Beurteilung der Leistung des Meisters vom technischen und ästhetischen Standpunkt, mag dabei auch eines oder das andere Moment noch ausschliesslich als sein Verdienst hervorgehoben sein, bezüglich dessen nunmehr festgestellt werden konnte, dass ihm nur die Realisierung älterer Ideen, die Entwickelung in ihren Anfängen schon früher bestandener künstlerischer oder constructiver Motive zukommt.

---

[1]) Erschienen in Rob. Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1878. Abt. II, Bd. I, No. 44; 34 S. gr. 4°.

Auch darin, wie sie die übrigen Schöpfungen Brunelleschis würdigt, unterscheidet sich die Arbeit Sempers und Dohmes vorteilhaft von ihren sämtlichen Vorläufern. Sie begnügt sich nicht — wie diese zumeist — mit der blossen Wiedergabe der den ältesten Quellen entnommenen Daten für die Baugeschichte dieser Werke. Vielmehr ergänzt sie jene durch eine — wenn auch den Zwecken und dem Umfang der Publication entsprechend nur gedrängte — Darlegung ihres Compositionsgedankens und ihrer künstlerischen Durchbildung. Auch meint sie nicht wie die Vorgänger, ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und ästhetischen Bedeutung durch einige Ausdrücke subjectiver Begeisterung gerecht werden zu können, sondern legt beide durch Hervorheben aller Momente, die diese begründen, objectiv klar.

Was zum Schlusse noch jene Partien der kunstgeschichtlichen Handbücher, bauwissenschaftlichen Compendien und Publicationen von architektonischen Denkmälern betrifft, die sich im Zusammenhange ihres Gegenstandes mehr oder weniger eingehend mit unserem Meister und seinen Werken befassen; was endlich auch die Monographien anlangt, in denen — obschon sie anderen gleichzeitigen Künstlern gewidmet sind — auch auf ihn die Rede kommt, — so ist davon, da es nicht biographische Darstellungen im strengen Sinne sind, an diesem Orte nicht zu handeln. Der darin gebotene Stoff wird, soweit er geeignet ist, einen oder den andern Zug im Leben oder Wirken Brunelleschis aufzuklären, an den entsprechenden Stellen unserer Arbeit heranzuziehen und der Discussion zu unterwerfen sein. Ebendort soll auch das urkundliche Quellenmaterial, dessen Aufführung selbstverständlich nicht den Gegenstand dieser Einleitung bilden konnte, im einzelnen mitgeteilt, kritisch beleuchtet, und es sollen die Ergebnisse seiner Prüfung den Zwecken der Aufgabe, an deren Lösung wir nunmehr schreiten, dienstbar gemacht werden.

geworfen wird, in dieselbe aufgenommen haben, wenn ihm jene Randglosse, also auch die Schrift, die sie enthält, bekannt gewesen wäre? Und hätte er nicht gleicherweise seine Angaben über Fra Angelico (den er offenbar in Fiesole geboren glaubt, ob er es gleich nicht bestimmt ausspricht) durch die Daten der in Rede stehenden Quelle, die sich auch hier als der Wahrheit vollkommen entsprechend bewähren, berichtigt bezw. ergänzt, wäre ihm diese nicht überhaupt verschlossen geblieben? Das Gewicht der negativen Gründe scheint uns denn auch das der positiven so sehr zu überwiegen, dass wir, insolange diese nicht einen unverhofften Succurs erhalten, bei dem aretinischen Biographen die Bekanntschaft mit den Hnomini singhularj nicht voraussetzen können.

Ein Gleiches ist für die Schrift des Anon. Gaddiano höchst wahrscheinlich, wenn auch apodiktisch nicht zu erweisen. Unsere Argumente dafür haben wir im Anhang II ausgeführt. Hinsichtlich der ersten Ausgabe der Vite Vasaris folgt die Richtigkeit obiger Behauptung übrigens schon daraus, dass die fragliche Compilation, wie S. XXVIII bemerkt, zwischen 1542 und 1549 oder 1550, also sicher nicht früher verfasst wurde, als das Werk des aretinischen Biographen, in keinem Falle aber früher abgeschlossen war, als dieses im Druck erschien.

Ausser den Nachrichten, die Vasari für die Biographie Brunelleschis seinen beiden Hauptquellen entlehnt, enthält dieselbe noch eine Reihe von Mitteilungen, deren Herkunft wir zum Teil aufdecken, zum Teil bloss vermuten, zum Teil aber nicht einmal ahnen können. In die erste Kategorie gehört die genaue Angabe des Todesdatums Brunelleschis, das Vasari ohne Zweifel von dessen Gedenktafel im florentiner Dom abschrieb. In die zweite sind einige novellistische Züge zur Charakterisierung seines Helden (Anekdote mit dem Crucifix Donatellos, dem Landgut Ghibertis und dem Ei des Columbus), die ihm die Volkstradition liefern mochte, — die Nachricht über den scenischen Apparat für die Kirche S. Felice, als dessen Erfinder den Meister wohl auch dieselbe Quelle bezeichnete, — endlich die Aussage über seine Berufung nach Mantua einzureihen, die Vasari nicht den Dombauurkunden, wo sie ihre Beglaubigung findet, sondern — wie einige Details seiner Mitteilung darthun — auch nur einem noch im Volksmunde lebenden Gerüchte entlehnt haben konnte. Die dritte Gruppe endlich betrifft die Zuweisung einer Anzahl wichtiger Baudenkmale (Casa Giuntini, Badia von Fiesole

und Bauten für Luca Pitti)[1]) an Brunelleschi, für deren keines unsere im Nachfolgenden niedergelegten Forschungen die Autorschaft des Meisters aus beglaubigten Quellen festzustellen vermocht haben. Da wir im Gegenteil für das eine dieser Werke die Behauptung Vasaris, auf urkundliche Grundlagen gestützt, als entschieden irrig nachweisen konnten, so hat infolgedessen der Glaube an die Authenticität der unbekannten Berichte, die ihm für seine Daten über diese Gruppe von Arbeiten zu Gebote standen, für deren Aufdeckung uns aber, wie gesagt, jeder Anhaltspunkt fehlt, nicht gewonnen.

Als Ergebnis der vorstehenden Ausführungen werden wir somit festzuhalten haben, dass unser Autor gerade für sein Leben Brunelleschis den Wert einer Originalquelle bloss in beschränktestem Masse beanspruchen könne, und dass gerade diejenigen seiner Nachrichten, in Hinsicht auf welche ihm diese Eignung zukäme, nur mit äusserster Vorsicht aufzunehmen seien.

Was uns endlich noch an biographischen Arbeiten italienischer Schriftsteller über unsern Helden aus nachvasarischer Zeit überkommen ist, kann auf den Rang von Quellenschriften keinen Anspruch erheben. An erster Stelle ist davon die Vita di Filippo di Ser Brunellesco des wortreichen Compilators Baldinucci (1624—96) zu nennen. Sie findet sich nicht in seinem bekannten künstlerbiographischen Werke, sondern wurde mit Benutzung des Materials, das er noch selbst vollständig zusammengestellt hatte, erst nach seinem Tode durch seinen Sohn endgültig redigiert und zu Anfang unseres Jahrhunderts zum ersten und einzigen Male von Dom. Moreni im Druck veröffentlicht (s. oben S. XII Anm. 2).

Baldinucci hat — wie er schon im Leben Ghibertis in den Notizie dei Professori del Disegno angibt — das Manuscript der Lebensbeschreibung Manettis gekannt; ja er betont in der Einleitung seiner Schrift ausdrücklich seine Absicht, in ihr mit dessen Hilfe und unter Heranziehung urkundlicher Belege die Ungenauig-

[1]) Von den beiden Bauten Pittis wird allerdings der Stadtpalast auch vom Anonimo Gaddiano unserem Meister zugeteilt; dass aber Vasari seine Nachricht nicht dorther geholt hat, ergibt sich aus dem, was wir über sein Verhältnis zu jenem oben ausgeführt haben, von selbst.

keiten zu berichtigen, die sich in die Darstellung Vasaris eingeschlichen hätten. Thatsächlich bringt er auch einige bis dahin unbekannte Daten zur Familiengenealogie seines Helden, die von der neueren Forschung als urkundlich beglaubigt erwiesen wurden; ferner über den Kuppelbau einzelne genaue Zeitangaben, ja den Wortlaut einiger Documente[1]). Es ist daraus unzweifelhaft zu ersehen, dass er das Domarchiv gekannt hat. Doch reichten entweder seine Kenntnisse oder seine Fähigkeit nicht soweit, um auf Grund des dort vorhandenen Materials die Geschichte der Kuppel in ihrem wahren Zusammenhange zu reconstruieren. Vielmehr wirrt er die flüchtig genommenen archivalischen Notizen und Daten mit der Erzählung Manettis und Vasaris, von denen er den ersten (allerdings unter ausdrücklicher Anführung seiner Quelle) oft seitenlang fast Wort für Wort ausschreibt, kritiklos durcheinander, malt ihren Bericht gelegentlich noch weiter aus oder verballhornt ihn durch verkehrt hinzugefügte Züge. Nur ausnahmsweise gelingt es ihm, eine oder die andere Nachricht beider Autoren der historischen Wahrheit entsprechend auf actenmässiger Grundlage zu berichtigen. Ein schlagendes Beispiel seiner Methode (!) ist z. B. die Schilderung des Preisbewerbs um den Kuppelbau, die an Unrichtigkeiten und Verworrenheit die Erzählung seiner Vorgänger bei weitem übertrifft.

Was aber die übrigen Schöpfungen Brunelleschis anlangt, so schliesst sich Baldinucci in seinem Bericht darüber nicht — wie man doch nach dem, was er in der Einleitung seiner Schrift versichert, erwarten sollte — der älteren Quelle, sondern mit Ausnahme einer im übrigen unwesentlichen Stelle über die Sacristei von S. Lorenzo, die er ihr entnimmt, durchgehends aufs engste dem späteren Biographen an, dessen Abhängigkeit von Manetti ihm gleichwohl entgeht. Nur für zwei Unternehmungen Brunelleschis erweitert er die Erzählung Vasaris durch eingehendere Angaben aus der älteren historischen Litteratur, zum Teil auch unmittelbar aus den Urkunden (Vorgeschichte des Baues von S. Maria degli Angeli und Belagerung von Lucca). In dem einzigen Falle aber, wo er über seine Vorgänger hinausgehend ein Bauwerk für Brunelleschi in Anspruch nimmt, erweist er sich als gänzlich unglaubwürdig, da dieses — Kirche und Kloster von S. Maria Maddalena de' Pazzi

[1]) Vergl. pag. 39, 41, 44, 62, 68, 121 und 124 seiner Vita.

— seine jetzige Gestalt erst lange nach dem Tode des Meisters erhielt [1]).

So bleibt denn Baldinuccis Verdienst darauf beschränkt, zuerst mehrere Daten und Documente über den Bau der Domkuppel ans Tageslicht gezogen zu haben, ohne dass er jedoch ihren Inhalt für die richtige Darstellung von dessen Verlauf zu verwerten wusste. Eine schätzenswerte Beigabe seiner Schrift bilden die vielen erläuternden Bemerkungen ihres Herausgebers. Wenn auch meist allzu wortreich, und sich über vieles, was mit dem Gegenstande nur in losem Zusammenhange steht, in der weitläufigen Art italienischer Litteraten des vorigen Jahrhunderts verbreitend, bieten sie eine Anzahl nicht unerheblicher thatsächlicher Berichtigungen, namentlich aber reiche Hinweise auf urkundliche und litterarische Quellen, denen manch wichtige Mitteilung über unsern Helden zu entnehmen ist.

Absolut wertlos sind nun aber die Lebensbilder Brunelleschis in Franc. Milizias: Vite de' più celebri Architetti [2]) und den beiden Sammelwerken: Serie degli Uomini più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura und Elogi d' uomini illustri toscani [3]). Alle drei beruhen durchaus auf Vasari, dessen Darstellung sie bloss in engerem Rahmen zusammenziehen. Während aber Milizia wenigstens einige der auffallendsten Behauptungen seines Gewährsmannes mit zweifelnden Zusätzen begleitet, begnügen sich die beiden andern, ihre Quelle gläubig und pietätvoll bis in ihre buntesten Fabeln und augenfälligsten Unrichtigkeiten auszuschreiben [4]).

Die Arbeiten der italienischen Forscher der Gegenwart endlich, die sich die Aufhellung der Geschichte des Lebens und der

---

[1]) Baldinucci, La vita etc. pag. 103. Laut Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Firenze 1754 segn. t. 1, pag. 307 erfolgte der Umbau 1479 durch den Mönch Ant. Brilli. Ob dabei Giul. da Sangallo, dem Vasari den vorderen, 1492 erbauten Kreuzgang zuschreibt, schon beteiligt war, ist ungewiss.

[2]) Roma, 1768, pag. 163—168.

[3]) Das erste erschien zu Florenz 1769—76, das zweite in Lucca 1771. Die Biographie Brunelleschis steht dort in Bd. II, S. 1 ff.; hier (von G. Pelli verfasst) in Bd. I, S. 254 ff.

[4]) Doch war selbst hier unter all der Spreu ein Körnchen Gold zu finden. Einer Bemerkung in der dritten der fraglichen Compilationen verdankt der Verfasser den Hinweis auf die Originaldocumente über den Bau der Badia von Fiesole, der ihn zu ihrer Wiederentdeckung führte.

Werke unseres Helden zur Aufgabe machten — wir nennen darunter vor allem G. Milanesi, Guasti, Nardini und Del Badia —, werden wir in unserer nachfolgenden Darstellung am gehörigen Orte zu würdigen haben. An dieser Stelle kann von ihnen deshalb nicht die Rede sein, weil keine davon ein vollständiges Lebensbild des Meisters gibt, sondern ihre Verfasser sich entweder mit der rein pragmatischen Feststellung der auf sein Wirken bezüglichen Daten bezw. mit der Berichtigung der älteren Ueberlieferungen befassten, oder bloss ein einzelnes seiner Werke zum Gegenstande monographischer Behandlung nahmen, oder endlich sich die Aufgabe stellten, die Geschichte einer oder der andern seiner Schöpfungen auf Grund archivalischer Forschung aufzuklären.

Geringer noch ist unsere Ausbeute, wenn wir bei ausseritalienischen Autoren nach zusammenfassenden biographischen Arbeiten über unsern Helden Umschau halten. Die frühesten derartigen Versuche gehen nicht über die erste Hälfte unseres Jahrhunderts zurück. In der französischen Litteratur sind uns zwei hierhergehörige Arbeiten bekannt geworden: das Lebensbild unseres Meisters in Quatremère de Quincys — des geistvollen Archäologen und Verfassers der ersten selbständigen Raffael-Biographie in französischer Sprache — künstlerbiographischem Werke: Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe [1]) und Etienne Delécluzes Essay: Philippe Brunellesco [2]). Jenes ist nichts anderes als eine Compendierung Vasaris unter Verzicht auf jedes unabhängige Urteil. Und auch dieses bietet, abgesehen von einer im allgemeinen über die Entstehung der architektonischen Formen und Stile, im besondern über die der griechischen Ordnungen han-

[1]) Paris 1830. 2 Bände. Brunelleschis Biographie steht in Bd. I. S. 45—68.

[2]) Paris, 56 S. ohne Datum, aber in den ersten vierziger Jahren gedruckt, als Sonderausgabe aus der Revue de Paris, wo auch andere Vorstudien zu einem vom Verfasser beabsichtigten Werke über die Renaissance erschienen, dessen Veröffentlichung indes sein Tod verhinderte. — Ein einziges Datum in Delécluzes Essay verrät, dass er ausser Vasari auch andere Quellen gekannt habe: er gibt (S. 36) — wohl aus Rinuccinis Ricordi — richtig das Jahr 1467 als Vollendungstermin der Kuppellaterne an (s. weiter unten S. 104, Anm. 2).

dehnden Einleitung (die nicht einmal zur Zeit, als sie geschrieben wurde, den Anspruch erheben konnte, etwas Neues zu sagen), abgesehen ferner von einer flüchtigen Uebersicht der Vorrenaissancebauten Toscanas, an denen sich Brunelleschi gebildet haben mochte, sowie der Phasen des Dombaues, ehe der Meister in ihn eingriff (eine Uebersicht, die sich auf heute durchweg widerlegte Aussagen Vasaris stützt), bloss eine Umschreibung dessen, was schon der aretinische Biograph berichtet hatte. Die Ausgabe der Vita Manettis hat keiner der beiden französischen Schriftsteller gekannt, zum mindesten nicht benutzt.

Das letztere gethan zu haben, ist eines der Verdienste des einzigen Lebensabrisses des Meisters, den die deutsche Kunstlitteratur bisher besass, des Filippo Brunellesco von H. Semper und R. Dohme[1]), — der ohne Vergleich gelungensten Lösung der Aufgabe, in beschränktem Rahmen ein Bild seines Wirkens zu geben und namentlich auch seine Bedeutung für die Entwickelung der modernen Baukunst ins gehörige Licht zu setzen. Die Verfasser verwenden hierzu nicht bloss die frühesten, sondern überhaupt alle bis zu dem Zeitpunkt, wo sie schrieben, bekannt gewordenen biographischen Quellen sowohl, als das bis dahin aufgedeckte Urkundenmaterial, also — was dieses betrifft — namentlich auch die Publication Guastis über den Bau der Domkuppel. Doch haben sie gerade das letztangeführte Buch nicht so eingehend durchforscht, um alles, was sich daraus für die Geschichte dieses Bauwerks gewinnen lässt, als sicheres Ergebnis ihrer Arbeit einverleiben zu können. Für manche Partien der Dombaugeschichte folgen sie noch einfach dem Bericht der ältesten Biographen, statt ihn auf Grund der Documente aufzuklären oder zu widerlegen (Geschichte der Preisbewerbungen, Verhältnis Brunelleschis zu Ghiberti). Neu, und in knapper Fassung alle wesentlichen Factoren hervorhebend, ist hingegen die Beurteilung der Leistung des Meisters vom technischen und ästhetischen Standpunkt, mag dabei auch eines oder das andere Moment noch ausschliesslich als sein Verdienst hervorgehoben sein, bezüglich dessen nunmehr festgestellt werden konnte, dass ihm nur die Realisierung älterer Ideen, die Entwickelung in ihren Anfängen schon früher bestandener künstlerischer oder constructiver Motive zukommt.

---

[1]) Erschienen in Rob. Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1878. Abt. II. Bd. 1. No. 11; 34 S. gr. 4°.

Auch darin, wie sie die übrigen Schöpfungen Brunelleschis würdigt, unterscheidet sich die Arbeit Sempers und Dolmes vorteilhaft von ihren sämtlichen Vorläufern. Sie begnügt sich nicht — wie diese zumeist — mit der blossen Wiedergabe der den ältesten Quellen entnommenen Daten für die Baugeschichte dieser Werke. Vielmehr ergänzt sie jene durch eine — wenn auch den Zwecken und dem Umfang der Publication entsprechend nur gedrängte — Darlegung ihres Compositionsgedankens und ihrer künstlerischen Durchbildung. Auch meint sie nicht wie die Vorgänger, ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und ästhetischen Bedeutung durch einige Ausdrücke subjectiver Begeisterung gerecht werden zu können, sondern legt beide durch Hervorheben aller Momente, die diese begründen, objectiv klar.

Was zum Schlusse noch jene Partien der kunstgeschichtlichen Handbücher, bauwissenschaftlichen Compendien und Publicationen von architektonischen Denkmälern betrifft, die sich im Zusammenhange ihres Gegenstandes mehr oder weniger eingehend mit unserem Meister und seinen Werken befassen; was endlich auch die Monographien anlangt, in denen — obschon sie anderen gleichzeitigen Künstlern gewidmet sind — auch auf ihn die Rede kommt, — so ist davon, da es nicht biographische Darstellungen im strengen Sinne sind, an diesem Orte nicht zu handeln. Der darin gebotene Stoff wird, soweit er geeignet ist, einen oder den andern Zug im Leben oder Wirken Brunelleschis aufzuklären, an den entsprechenden Stellen unserer Arbeit heranzuziehen und der Discussion zu unterwerfen sein. Ebendort soll auch das urkundliche Quellenmaterial, dessen Aufführung selbstverständlich nicht den Gegenstand dieser Einleitung bilden konnte, im einzelnen mitgeteilt, kritisch beleuchtet, und es sollen die Ergebnisse seiner Prüfung den Zwecken der Aufgabe, an deren Lösung wir nunmehr schreiten, dienstbar gemacht werden.

Erstes Kapitel.

Die Jahre und Werke der Jugend.

Ursprung und Verhältnisse der Familie Brunelleschis. — Seine Geburt, Erziehung und Lehrjahre. — Prophetenfiguren für den Dom von Pistoja. — Concurrenz für die zweite Baptisteriumpforte. — Crucifix in S. Maria Novella. — Fälschlich ihm zugeschriebene und untergegangene Sculpturwerke. — Kanzel in S. Maria Novella und Evangelistenmedaillons in der Cappella Pazzi. — Brunelleschis Bedeutung als Bildhauer.

Während der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts lebte zu Florenz in angesehener Stellung Ser Brunellesco di Lippo Lapi (geb. 1331, gest. zwischen 1397 und 1404). Der Ahnherr seines Geschlechtes — so wird berichtet — war aus Figherolo, einem ferraresischen Kastell am Po, nach Florenz eingewandert, wovon das redende Wappen der Familie noch ein Zeugnis bewahrt: denn die zwei Feigenblätter im obern Felde von dessen zweigeteiltem goldenen Schilde werden mit dem Namen des Heimatsortes, die Wellen im untern dagegen mit dem Flusse, an dem er liegt, in Verbindung gebracht. Als Vorfahren Ser Brunellescos nennt Manetti, der früheste Biograph seines berühmten Sohnes, den Arzt Maestro Ventura Bacherini und dessen Sohn Cambio, dem Vasari das Prädicat einer „litterata persona" beilegt. Mit urkundlicher Sicherheit lässt sich indes der Stammbaum der Familie bloss bis auf Ser Brunellescos Grossvater Tura (Ventura) zurückverfolgen [1]). Von seinen beiden Brüdern Feo und Gimta leiten die florentinischen edlen Familien der Fei d'Arigo und Lapi-Aldobrandi

[1]) Siehe Frey, Le vite di Fil. Brunelleschi etc. Berlin 1887. S. 62; Gaye, Carteggio inedito degli artisti italiani. Firenze. 1839—40 t. 1, p. 114 nota und den Stammbaum im Anhang I unseres Buches.

ihre Abstammung her, während er selbst in einem dritten Zweig das ursprüngliche Geschlecht der Lapi-Ficozzi (nach ihrem Wappen so benannt) fortpflanzte. Turas Sohn war Lippo, der Vater Ser Brunellescos, welch letzterer seinen Taufnamen von dem Familiennamen seiner Mutter Lippa Brunelleschi, vielleicht einer Tochter des alten Optimatengeschlechts dieses Namens, erhalten hatte [1]). Trotz seiner adeligen Abstammung und der vornehmen Familienverbindungen betrieb der Vater Ser Brunellescos das Gewerbe eines Gastwirtes, liess jedoch seinem Sohne eine wissenschaftliche Erziehung geben, so dass dieser schon 1351, kaum zwanzig Jahre alt, in die Gilde der Rechtsgelehrten und Notare aufgenommen werden konnte [2]).

Im letzteren Berufe finden wir ihn während seines langen Lebens thätig, wegen seiner Geschäftskenntnis wie seines loyalen Gebahrens allgemein angesehen und gesucht. Namentlich scheint er als Bevollmächtigter und Sachwalter der Führer der Mietstruppen der Republik viel beschäftigt gewesen zu sein, und die Besorgung der mannigfachen dabei in Betracht kommenden Geschäfte als Besonderheit betrieben zu haben. Der Umstand, dass seine einschlägigen Dienste in gleicher Weise von den Condottieren und den Behörden der Republik in Anspruch genommen wurden, indem die ersteren ihm das Flüssigmachen und Beheben ihrer Soldgelder, wie den Ankauf von Ausrüstungs- und sonstigem Bedarf anvertrauten, die letzteren hinwieder ihm mit dem Abschluss der Verträge mit

---

[1]) Ueber die Lapi-Ficozzi sowie über andere florentinische Familien des gleichen Vornamens vergl. Ademollo, Marietta de' Ricci, 2. ediz. annotata da Luigi Passerini. Firenze 1845, vol. III, p. 931. — Die Familienabstammung der Mutter Ser Brunellescos ist nur durch ein aus zweiter Hand stammendes litterarisches Zeugnis in Baldinuccis Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ediz. Moreni, Firenze 1812, p. 3 verbürgt, das jedoch durch den dem Sohne beigelegten, sonst ungewohnten Taufnamen viel an Glaubwürdigkeit gewinnt. Damit ist indes noch nicht gesagt, dass die Mutter der bekannten Adelsfamilie der Brunelleschi angehört haben müsse, denn es gab in Florenz mehrere Geschlechter dieses Namens. Die darauf bezügliche Behauptung Del Migliores ist bei der bekannten Unzuverlässigkeit dieses Schriftstellers eher ein Argument dawider, als dafür.

[2]) Gaye, loc. et pag. cit. und Vasari, ediz. Milanesi, Firenze Sansoni 1878—82, t. II, p. 329 n. 1. (Alle im folgenden aus Vasari angeführten Citate beziehen sich auf diese Ausgabe.) Milanesi gibt a. a. O. den „Arzt" Maestro Cambio als Urgrossvater Ser Brunellescos an, ohne dafür indes documentarische Belege beizubringen.

jenen beauftragten, zeugt am besten für die strenge Rechtlichkeit und Unbescholtenheit seines Charakters und die Uneigennützigkeit seiner Geschäftswaltung. Aufträge der letzteren Art mögen ihn wiederholt über die Alpen geführt haben, woher ja die Republik auch noch zu jener Zeit ihre Söldnerheere vorwiegend rekrutierte, — die Ortskenntnis aber und die Vertrautheit mit den Verhältnissen, die er bei solchen Sendungen zu erwerben Gelegenheit hatte, dürften sodann die Veranlassung geboten haben, ihn auch mit diplomatischen Aufträgen anderer Art zu betrauen.

So wird berichtet, dass er im Frühling 1367 als Gesandter an den Hof Kaiser Karls IV. nach Wien geschickt wurde, um dessen Absichten gegen Florenz auf seinem bevorstehenden Zuge nach Rom zu erkundschaften und ihn unter Umständen auf dieser Reise zu begleiten [1]). Und wenn auch das Verdienst, den Kaiser vom Kriege gegen die Republik abgehalten zu haben, wenigstens nicht unmittelbar, wie behauptet wurde, ihm zufällt [2]) — erst im Vertrag vom 1. März 1369 gelingt es, nach wiederholter Kriegsandrohung seitens des Kaisers und erst nach dessen Rückkehr von Rom, die Sanctionierung der bestehenden Besitzverhältnisse von ihm um 50000 Goldgulden zu erkaufen —, so muss sich Ser Brunellesco doch bei dem ihm gewordenen Auftrage gut bewährt haben, sonst würde er nicht auch in der Folge noch wiederholt zu diplomatischen Sendungen verwendet worden sein. So erscheint er schon im nächsten Jahre (1368) als Gesandter in der Lombardei, 1376 ist er in gleicher Eigenschaft in der Romagna und an „vielen andern Orten", endlich im Jahre 1384 neuerdings in der Lombardei thätig [3]).

In dem alten, in Via Larga nahe an der Piazza di S. Marco gelegenen Hause, das die Familie seit langem besass (wie denn auch ihr Erbbegräbnis in der benachbarten Kirche S. Marco lag [4]),

[1]) Scip. Ammirato, Istorie fiorentine. Firenze 1647, parte I, t. 2, p. 659 u. 666.

[2]) H. Semper, Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875, p. 8 und Filippo Brunellesco in Dohmes Kunst und Künstler. Leipzig 1878, Abt. II, Bd. I No. XLIV, S. 5.

[3]) Die urkundlichen Nachweise hierüber siehe in Baldinucci, Vita di Filippo di Ser Brunellesco ediz. Moreni, Firenze 1812, p. 4 n. 2.

[4]) Frey, Le vite etc. S. 63, Z. 23, Vasari II, 383, n. 1 und G. Milanesi, Operette di Ant. Manetti, Firenze 1887, p. 77 n. 1.

wurde Ser Brunellesco aus seiner Verbindung mit Giuliana degli Spini, der Tochter eines vornehmen und reichen florentiner Geschlechtes[1]), im Jahre 1377 ein Sohn geboren, der nach seinem Grossvater in der Taufe den Namen Filippo erhielt. Er war der mittlere von drei Brüdern. Tommaso, der um fünf Jahre ältere — Manetti gibt ihm das Epitheton: assai semplice persona — liess sich im Jahre 1405 in die Zunft der Seidenweber aufnehmen und zog sich in seinen späteren Lebensjahren (1426) mit Hab und Gut als Pflegling in das Hieronymitenkloster delle Campora a Colombaja (heute Villa Del Corona, über Bellosguardo hinaus gelegen) zurück, wo er zwischen den Jahren 1427—1431 starb. Von dem jüngeren Bruder Giovanni wissen wir nur soviel, dass er sich dem geistlichen Stande widmete und sein Leben als Mönch in einem nicht näher festzustellenden Kloster verbrachte[2]).

---

[1]) Sie brachte ihrem Manne, als einen Teil ihres Heiratsgutes, auch das Haus bei, das nach dem Tode der Eltern in den Besitz Filippos überging und das er bis zu seinem Tode bewohnte. Es lag „S. Michele Berteldi (heute Gaetano e Michele) seitlich gegenüber, in einer Ecke über die Piazza degli Agli hinaus, wenn man von Osten gegen Westen geht rechter Hand," wie die Angabe Manettis (Frey a. a. O. S. 63, Z. 25 ff.) lautet. Aus einem die nächsten Umgebungen der Kirche S. Michele Berteldi umfassenden Situationsplan, den die Theatinermönche von S. Gaetano e S. Michele im Jahr 1592 einer an die grossherzogliche Regierung gerichteten Bittschrift beilegten (beide publiziert von Jod. del Badia in seinen Miscellanea fiorentina di erudizione e storia, Firenze 1885 ff. No. 3 vom 3. März 1886, p. 41), worin sie aus Anlass der bevorstehenden Erweiterungsbauten an Kirche und Kloster um die Erlaubnis zur Ueberbauung des Areals einiger bisherigen Strassen und Plätze, bezw. um Neuregulierung derselben einkommen, erhellt, dass das ehemalige Wohnhaus Brunelleschis infolge der Ausführung der erwähnten Bauten den Klostergebäulichkeiten weichen musste, welche sich, der Nordseite der heutigen Piazza degli Agli entlang, bis fast an Via degli Agli erstreckten (seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts sind dieselben secularisiert), und dass es also heute ein vergebliches Bemühen wäre, es in einem der auf dem genannten Platze oder in der gleichnamigen Strasse gelegenen Häuser nachweisen zu wollen.

[2]) Vasari II, 330 u. 3 u. 389. Milanesi, Operette di Ant. Manetti p. 74 u. 1 und Frey, Le vite etc. S. 62, Z. 25. Dass Tommaso zwischen 1427 u. 1431 starb, ergibt sich aus den Vermögensbekenntnissen Brunelleschis in den angeführten beiden Jahren (die Originale im florentiner Staatsarchiv, Portate al Catasto, quartiere San Giovanni, gonfalone del drago a. a., Copien davon siehe im Anhang III): in dem späteren führt er den Anspruch an einem Teil der Hinterlassenschaft seines Bruders, wegen dessen er mit den Mönchen des Klosters delle Campora in Verhandlung steht, unter seinen Activforderungen an, während in der Portata vom 12. Juli 1427 noch nichts davon

Unter den Verhältnissen, in denen Ser Brunellesco lebte, war es ein natürlicher Wunsch, dass er für die Zukunft seines Sohnes Filippo, der sich vor seinen Brüdern schon frühe durch hervorragende geistige Begabung auszeichnete, die Vorteile seiner eigenen Stellung zu verwerten, sich in ihm etwa den Nachfolger im eigenen Berufe zu erziehen gedachte. Er liess es daher nicht bloss bei dem gebräuchlichen Elementarunterricht bewenden, sondern dem Sohne überdies auch jene wissenschaftliche Erziehung zu teil werden, die schon zu jener Zeit als unabweisbares Erfordernis für die Ausübung eines gelehrten Berufes — als Priester, Notar oder Rechtsgelehrter — galt. Die glückliche Natur und die schönen Anlagen des Knaben versprachen hiebei auch den besten Erfolg. Willig und mit grosser Lernbegierde folgte er den Anweisungen seiner Lehrer; mehr als Drohungen oder Strafen vermochte über ihn die eigene Furcht vor der Schande; vor allem aber regte sich schon in dem Knaben jene Begierde nach Ruhm und Ehre, die den Mann auf seinem ganzen Lebenswege nie verlassen, ihn stets zur Erreichung der höchsten Ziele seiner Kunst spornen sollte. Ob Brunelleschi in seinen wissenschaftlichen Studien bis zum Besuch der Universität aufstieg, an der seit ihrer Wiedereröffnung (1385) nach dem Aufstand der Ciompi der nachherige Erzbischof von Florenz, Cardinal Franc. Zabarella und Pier Paolo Vergerio, der spätere berühmte Rechtsgelehrte und Humanist, — seit 1397 aber Giov. Malpaghini von Ravenna lateinische, Manuel Chrysaloras griechische Sprache und Litteratur lehrten, ist nicht nachweisbar. Dem Kreis, der im Kloster von S. Spirito um den gelehrten Augustinermönch Luigi de' Marsigli die feinen Geister von Florenz, ältere sowie jüngere, in den Jahren 1382—94 vereinigte, konnte er seinem Alter nach kaum angehört haben.

Einige Andeutungen Vasaris über die Gebiete, die Filippos Geist in späterer Zeit vorzugsweise beherrschte, gestatten uns einen Rückschluss darauf, in welchen Richtungen sich seine Studien während der wissenschaftlichen Lehrjahre wohl mit Vorliebe bewegt haben. Vor allem muss er sich damals eine tüchtige Kenntnis der lateinischen Sprache erworben haben, denn ohne sie wäre es ihm

---

verzeichnet erscheint. Dass Tommaso zu letzterer Frist noch am Leben war, wird übrigens durch sein noch vorhandenes Vermögensbekenntnis vom Jahre 1427 ausser jeden Zweifel gesetzt (s. Milanesi, l. c.).

nicht möglich gewesen, später das Studium der h. Schriften so gründlich zu betreiben, dass er sich an einschlägigen Disputationen der Gelehrten, von seinem bewundernswerten Gedächtnis unterstützt, in hervorragendem Masse beteiligen konnte. Nach der Aussage seines Freundes Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397—1482) — des berühmten Arztes und Astronomen, dem Florenz die Anlage des frühesten Meridians in S. Maria del Fiore (1468) und Columbus die Seekarte verdankt, mit deren Hilfe er seine erste Ueberfahrt über den grossen Ozean unternahm[1]) — war der Eifer und das Wissen, die Brunelleschi hiebei entfaltete, so gross, dass man einen zweiten Apostel Paulus zu vernehmen meinte. Ebenso eifrig muss er aber auch das Studium der kurz vorher zu neuer Blüte erwachten nationalen Litteratur betrieben, sich ebenso eingehend mit den grossen Vorkämpfern einer neuen Zeit, mit Dante, Petrarca, Boccaccio beschäftigt haben. Wenigstens was den ersteren betrifft, führt dies Vasari ausdrücklich mit dem Hinzufügen an, er habe nicht bloss den Schauplatz der göttlichen Komödie, wie ihn der Dichter ersonnen, in Situation und Massen sich vollkommen vergegenwärtigt, sondern auch den Inhalt des Gedichtes so genau gekannt, dass ihm in seinen Erörterungen und Disputen nie ein passendes Citat daraus gefehlt habe[2]). Auch der Umstand, dass

---

[1]) Ein von Gnasti publiziertes Dokument (No. 393 in dessen La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857 p. 184) macht es indes sehr wahrscheinlich, dass die zuerst durch Ign. Danti dem Paolo Toscanelli zugeschriebene Anlage des Solstizialgnomons erst 1511, also lange nach seinem Tode erfolgte (s. a. a. O. p. 210).

[2]) Was die erstere Angabe betrifft, so scheint hier von Seite Vasaris eine Verwechselung Brunelleschis mit seinem Biographen Manetti vorzuliegen, der ja, wie seine Dialoghi circa il sito, la forma e la misura dell'Inferno di Dante, Firenze 1506, und seine Zeichnungen zu einer eigenhändigen Abschrift der Divina comedia in der Magliabechiana darthun, sich eingehend mit dem fraglichen Thema beschäftigt hatte. Diese Vermutung findet ihre Bekräftigung darin, dass Manetti selbst der Dantestudien Brunelleschis nicht erwähnt (s. Milanesi, Operette di A. Manetti. Firenze 1887, p. XVII). Auch hat Vasari die ganze auf Filippos wissenschaftliche und litterarische Studien bezügliche Stelle seiner Biographie nicht dem genannten Vorgänger, sondern im wesentlichen ihres Inhalts jenem vom Anonimo Gaddiano (Cod. Magl. XVII. 17) wiederholt angeführten „Libro d'Antonio Billj" entnommen, das für alle bei Manetti nicht vorkommenden Details als gemeinsame Quelle aller späteren, heute noch vorhandenen Biographien unseres Helden zu gelten hat, und wovon wir — wie schon in der Einleitung bemerkt wurde — wenn nicht authentische Copien,

er selbst, wie wir später sehen werden, um die Gestaltung seiner Gedanken in poetischer Form nicht verlegen war, spricht dafür, dass er sich nicht als blosser Dilettant mit litterarischen Studien befasst hat. Zum dritten aber müssen seine grossen und tiefen Kenntnisse auf mathematischem und mechanischem Gebiete ihre Grundlage in dem Unterricht dieser Jugendjahre empfangen haben, — Kenntnisse, von deren Bedeutung, abgesehen von Filippos einschlägigen praktischen Erfindungen, allein schon die Thatsache Zeugenschaft ablegt, dass der obengenannte Forscher sich durch ihn in die Lehren der Geometrie einführen liess[1]).

So schienen denn die Fortschritte, die der Knabe und Jüngling in seiner allseitigen Ausbildung machte, die schönsten Erfolge in dem für ihn bestimmten Berufe zu verbürgen. Allein eine sich immer mehr entwickelnde Neigung und Begabung für künstlerische Beschäftigung, die sich ebensowohl in seiner Vorliebe fürs Zeichnen und Malen, wie in dem Geschick für allerlei sonstige mechanische und künstlerische Hantierungen offenbarte, stellte den Fortgang seiner wissenschaftlichen Erziehung in Frage. Es mag dem Vater schwer genug gefallen sein, seine Lieblingspläne durch Filippos

---

doch im wesentlichen getreue Reproductionen in dem (unvollständigen) Codex Strozzianus, Magl. XXV. 7. 636 und dem sog. Petreischen Codex, Magl. XIII. 7. 89 besitzen. Im letzteren lautet die betreffende Stelle, womit die Lebensbeschreibung Brunelleschis beginnt: Pippo di Sere brunelleschо ciptadino fiorentino fu dotto in scrittura sacra, et soleva dive maestro Pagolo astrologo che udendolo parlare, gli pareva So. Pagolo, fu arismeticho, et geometra, ritrovo la prospettiva stata piu tempo smarrita, era studioso delle opere di Dante et benissimo le intendeva. Aehnlich, nur auf demselben Grundtext weitläufiger ausgeführt, lautet die Stelle auch beim Anonimo Gaddiano (im Cod. Magl. XXV. 7. 636 fehlt sie mit dem Anfang der Biographie Brunelleschis). — Manetti seinerseits verzeichnet nur im allgemeinen das Lob des hohen Geistes und der vielfachen Kenntnisse Brunelleschis aus dem Munde Toscanellis, ohne in das Einzelne der letzteren einzugehen (s. den bezüglichen Passus bei Frey, Le vite di Fil. Brunelleschi etc. S. 77, Z. 25 ff.).

[1]) Vasaris Worte: egli imparò la geometria da lui (II, 333) gestatten eine doppelte Auslegung (s. H. Brockhaus, De sculptura von Pomponius Gaurieus, Leipzig 1886, S. 38 Anm. 1). Doch erscheint es viel natürlicher, wenn wir den um 20 Jahre älteren Brunelleschi zum Lehrer Toscanellis machen, als umgekehrt, da doch nicht wohl anzunehmen ist, jener hätte erst zu der Zeit, als die Aufgabe der Einwölbung der Domkuppel an ihn herantrat — also um das Jahr 1417 — begonnen, sich mit den Lehren der Geometrie zu beschäftigen. Wenn dies letztere aber schon früher der Fall war, so konnte ihm der erst 1397 geborene Toscanelli darin nicht als Lehrer dienen.

ebenso entschieden, als in völlig verschiedener Richtung hervorbrechendes Talent gekreuzt zu sehen. Doch besass er Vorurteilslosigkeit und Selbstverleugnung genug, um den Neigungen und Wünschen des Sohnes kein Hindernis in den Weg zu legen, nachdem er sich von dem sichern Grunde, auf dem sie ruhten — dem hervorragenden Talente Filippos —, volle Ueberzeugung verschafft hatte. Um dieses in möglichster Vielseitigkeit zur Ausbildung zu bringen, ward der Jüngling zu einem Goldschmiede in die Lehre gegeben, ein Gewerbe, welches zu jener Zeit einen Umfang besass, der weit über dessen heutige Bedeutung hinausging und es zur geeignetsten Pflanzschule für künstlerische Anlagen machte, die sich in der Folge auf den verschiedensten Gebieten entwickelten und bewährten. Zum Beweis dessen genügt es, statt vieler anderer nur die Namen eines Orcagna, Ghiberti, Luca della Robbia, Paolo Ucello, Benozzo Gozzoli und aus einer späteren Zeit jene der Pollajuoli, Verocchios, Ghirlandajos und Francias anzuführen, die alle aus der Goldschmiedewerkstätte ihren Flug in die Regionen der hohen Kunst genommen haben.

Zu welchem Meister Filippo in die Lehre kam, ist uns nicht überliefert. Die Vermutung Sempers (siehe dessen Donatello S. 6 u. 11), es möchte dies Bartolo di Michele, der Stiefvater Ghibertis, gewesen sein, bei dem auch der letztere sowie Donatello ihre Lehrzeit durchgemacht hätten, muss auf sich beruhen bleiben, da der dafür angegebene Grund — die Bekanntschaft der drei Künstler miteinander, beziehungsweise die enge Freundschaft zwischen Donatello und Brunelleschi — nicht hinreicht, sie über das Niveau einer subjectiven Annahme hinauszuheben. — Ueber die Lehrjahre Filippos wissen uns seine Biographen nur soviel zu berichten, dass er, dank der tüchtigen Grundlage im Zeichnen, die er mitgebracht hatte und fortan in bewundernswertem Masse ausbildete, binnen kurzer Frist sich in seinem neuen Beruf die grösste Vielseitigkeit erwarb und die ihm gestellten Aufgaben in gelungenster Weise, weit über die Ansprüche, die man an sein Alter zu machen berechtigt war, löste. Sie erzählen, dass er in Niello- und Email- wie in Reliefarbeiten[1], im Treiben und Hämmern von Gold und Silber die gleiche Geschicklichkeit erlangte, wie im Schleifen, Fassen und Zusammen-

[1] „Mazonerie di rilievo" nennt es Manetti. Die Erklärung dieses terminus technicus siehe bei Milanesi, Operette di Ant. Manetti p. 79 n. 1.

stellen von Edelsteinen zu Schmuckstücken. Ja auch auf das ihm aus seinen theoretischen Studien wohlvertraute Gebiet der Mechanik scheint er schon in dieser Zeit praktisch hinübergegriffen zu haben, indem er nach der Anleitung gewisser Gelehrten (avendo preso pratica con certe persone studiose. Vasari II. 330) verschiedene Combinationen von Bewegungsmechanismen zusammensetzte, wie auch eigenhändig Uhrwerke und Wecker fertigte, deren Schönheit und Güte Vasari besonders hervorzuheben nicht unterlässt [1]).

Leider ist uns kein sichtbares Zeichen der Geschicklichkeit Brunelleschis als Goldschmied in irgend einem sichern Werke seiner Hand erhalten geblieben. Die Biographen berichten zwar, er habe in seinen ersten Meisterjahren den Auftrag bekommen, für den Altaraufsatz im Dome zu Pistoja, einem der berühmtesten Werke der Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts, zwei zu dessen Vollendung noch fehlende Propheten-Büsten (Vasari) oder -Gestalten (Manetti) in Silber zu treiben, und habe denselben auch ausgeführt. Aber die beiden Halbfiguren von Propheten, womit man nach Vasaris Vorgang Filippos Arbeit gewöhnlich identifiziert — sie füllen die äussersten Compartimente des zweituntersten, von lauter Heiligenbüsten in Relief eingenommenen Horizontalstreifens —, zeigen nichts von jenen Merkmalen, welche die späteren authentischen Bildwerke des Meisters kennzeichnen. Die eine (links) ist mit aufwärts gewandtem, die andere (rechts) mit gesenktem Haupte, beide mit erhobener Rechten dargestellt, während über den linken Arm das faltige Gewand herabfällt. Die energisch gebildeten Köpfe zeigen jene saubere, jedes Detail mit gleicher Genauigkeit durchbildende Arbeit, welche den Goldschmiedewerken vom Ausgang des 14. Jahrhunderts eigen ist. Auch die vorne über den Leib herabhängenden parallelen Bogenfalten der Gewandung wiederholen nur ein in der Sculptur des Mittelalters bis zum Ueberdruss verbrauchtes Motiv. Kurz es sind Schöpfungen, die in ihrem Stil eine lange vorhergegangene Entwickelung abschliessen, nicht auf eine beginnende neue hinweisen. Eher ist dies letztere bei den

[1]) Siehe auch die bezügliche Angabe Manettis bei C. Frey, Le vite di Filippo Brunelleschi, Berlin 1887, S. 74, Z. 24 ff.

zwei äussern Prophetenfiguren der obersten Reihe der Fall. Namentlich das Motiv der linksstehenden, wobei der ganze Körper gleichsam der Bewegung des gewaltsam nach oben gewendeten Hauptes folgt, ist der bisher gebräuchlichen Kunstsprache unbekannt und entspricht dem Ungestüm des Genius Brunelleschis. Auch der Faltenwurf erscheint hier viel freier, von der Routine der Gotik losgelöst. Sollten wir daher nicht vielmehr in ihnen die beiden „figure d'ariento d'importanza" zu suchen haben, von denen Manetti spricht, und die sich erst unter der Feder Vasaris in „due mezzi Profeti" verwandelt haben? — Was aber die Entstehung dieses Erstlingswerkes Filippos anlangt, so lässt sich dafür der Zeitraum zwischen 1399—1401 feststellen. Am 18. Dezember 1398 nämlich wird er als Meister bei der Seidenweberzunft (der auch die Goldschmiede unterstanden) vereidigt [1]). Vor diesem Akt aber durfte er wohl keine selbständige Arbeit ausführen; überdies sagt Manetti ausdrücklich, dass er bei Uebernahme des Auftrages für Pistoja „era maestro, ma molto giovane". Dagegen war er seit 1401, wie wir gleich sehen werden, schon durch die Concurrenzarbeit für die zweite Bronzepforte des Baptisteriums in Anspruch genommen. Die Annahme aber, dass der Auftrag für Pistoja erst nach Vollendung jener ausgeführt worden sei, wird durch den Stilcharakter der Stücke, die ihm am Pistojeser Altar möglicherweise angehören könnten, aufs entschiedenste widerlegt; wären sie erst nach dem Concurrenzrelief entstanden, so bedeuteten sie einen offenbaren Rückschritt in der Entwickelung des Meisters [2]).

Genauer als über das Erstlingswerk Filippos sind wir über dessen ebenerwähnte zweite Arbeit unterrichtet. Mit ihr sollte sich dem jungen Meister zuerst Gelegenheit eröffnen, den in jener Zeit übrigens nicht ungewöhnlichen Schritt vom Goldschmiede zum Bildhauer zu thun, — allerdings vorerst auf einem Felde, das alter Tradition gemäss gleichsam als neutrales Grenzgebiet galt, auf dem

---

[1]) In die Liste der Goldschmiede wird er allerdings erst am 2. Juli 1404 immatriculiert. Vasari II, 330 n. 3 und Milanesi, Operette di A. Manetti p. 78 n. 1.

[2]) Das Vorstehende widerlegt auch die Angabe S. Ciampis, der — ohne dafür irgend einen Nachweis beizubringen — für die Entstehung der Pistojeser Büsten das Jahr 1409, also einen Zeitpunkt anführt, wo Brunelleschi schon 32 Jahre zählte, daher keineswegs mehr das Prädicat „molto giovane" verdiente. S. dessen Notizie inedite della sagrestia Pistojese. Firenze 1810, p. 82.

beide ihre eigentümlichen Vorzüge zur Geltung bringen konnten: im Bronzeguss und Ciselieren nämlich.

Nachdem fünfundsechzig Jahre seit der Aufstellung der Thüre Andrea Pisanos am Ostportal der Taufkirche S. Giovanni verflossen waren, dachte die Zunft der Kaufleute (Arte de' Mercanti di Calimala), der in ihrer Eigenschaft als Guardiani dell'Opera di S. Giovanni die Sorge für Erhaltung und Ausschmückung des genannten Bauwerkes zukam, daran, auch die beiden andern Bronzethüren herstellen zu lassen, und schrieb im Jahre 1401 zunächst für die eine derselben die Aufforderung zur Preisbewerbung unter den einheimischen toscanischen Künstlern aus. Die bedeutende Zahl tüchtiger Meister, die um jene Zeit lebten und wirkten, versprach von vornherein einen günstigen Erfolg. Von den vielen Bewerbern, die sich gemeldet hatten, wurden sechs zum Concurs zugelassen, und ihnen dazu ein Jahr Frist sowie Lebensunterhalt und Ersatz der Unkosten gewährt. Es waren dies: Niccolò di Piero Lamberti aus Arezzo, jener Bildhauer, in dessen Arbeiten am Dom, am Campanile und an Or San Michele sich am frühesten, wenn auch nicht am entschiedensten der Einfluss der Antike ankündigt [1]; Jacopo della Quercia, der grosse Begründer der Sculptur des Quattrocento in Siena; einer seiner Landsleute und Schüler Francesco di Domenico del Valdambrino; Simone da Colle di Val d'Elsa, für dessen Bedeutung nur noch sein Beiname „de Bronzi" Zeugnis ablegt; endlich die beiden jungen florentinischen Meister Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunelleschi [2].

Der äussere Rahmen der Arbeit — ein Vierpass, durchschnitten von einem über Eck gestellten Quadrat — war durch die Analogie mit den Feldern der Thüre Andrea Pisanos gegeben; der Gegen-

---

[1] Näheres über ihn in Sempers Vorläufer Donatellos in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 24 ff., dessen Donatello, seine Zeit und Schule S. 24 ff. u. 54 ff., sowie in Müntz' Précurseurs de la Renaissance, Paris 1882, p. 51 ff.

[2] Ghiberti führt in seinen Commentarien als siebenten Concurrenten einen Niccolò d'Arezzo auf, welchen Milanesi mit dem Goldschmied Niccolò di Luca Spinelli, Bruder des gleichnamigen Malers, glaubt identifizieren zu sollen (Frey, Vita di Lorenzo Ghiberti etc. Berlin 1886, S. 48 und Vasari II, 225 n. 1). Die Angabe Vasaris, auch Donatello habe an der Preisbewerbung teilgenommen, hat ihren Grund nur in dem Bestreben des Autors, seine Erzählung, für die er die Person des Ebengenannten gerade gut brauchen konnte, dramatisch zu beleben, und ist längst als irrtümlich erwiesen (Vasari a. a. O. und II, 335; Müntz, Donatello, Paris 1885, p. 6).

stand — das Opfer Abrahams — von den Auftraggebern mit Rücksicht darauf bestimmt, dass den Concurrenten möglichste Gelegenheit zur Entfaltung ihres Geschicks in der Darstellung von nackten und bekleideten Figuren, Tiergestalten, Fels- und Baumformen, wie auch in der Abstufung der Composition durch Anwendung der verschiedenen Arten des Reliefs geboten sein sollte. Ja, wenn man die auffallende Uebereinstimmung in Zahl und Verteilung der Figuren in der Bildfläche bei den beiden noch einzig erhaltenen der sechs Concurrenzreliefs, denen Brunelleschis und Ghibertis nämlich beobachtet, so wird man veranlasst anzunehmen, dass sich die Bestimmungen der Auftraggeber sogar auf die angeführten Factoren der Composition erstreckt haben müssen. —

Manetti sowohl, wie Vasari nach ihm, haben uns die Geschichte dieser Preisbewerbung in ausführlicher Weise erzählt, — der erstere mit unverkennbarer Bevorzugung seines Helden vor Lorenzo Ghiberti (er lässt überhaupt nur die Beiden an dem Wettkampf teilnehmen), der letztere überdies mit der bei ihm gewohnten Ausschmückung durch anekdotische Züge. Hiernach soll Filippo im Bewusstsein seiner Befähigung (perchè possedeva l'arte gagliardamente, wie sich Manetti ausdrückt) frischweg an die Arbeit gegangen und diese, ohne irgend jemandem Einfluss oder auch nur Einsicht in sein Schaffen zu gestatten, in kurzer Frist fertig gemacht haben. Lorenzo dagegen, dem es um den Wettstreit mit Brunelleschi bange war, habe um den Rat aller der Meister gefragt, die er in der Sache für berufen hielt und von denen er voraussetzte, dass sie als Preisrichter über die Concurrenzarbeiten zu urteilen haben würden; nach ihren Eingebungen habe er sein Wachsmodell im Ensemble der Composition wie in den Einzelheiten so oft verworfen und wieder von neuem gebildet, bis es endlich allen Anforderungen entsprochen hätte. Auch sei ihm hiebei, namentlich aber beim Guss und Ciselieren seines Reliefs, sein Stiefvater Bartoluccio di Michele, selbst einer der angesehensten Goldschmiede jener Zeit, mit Rat und That an die Hand gegangen [1]). — Als glaubwürdig, ja sogar als wahrscheinlich kann vor der ernsten Kritik nur diese letzte Angabe bestehen bleiben. Was die übrigen betrifft, wie wäre es denkbar, dass ein wahrer Künstler — und hiesse er selbst nicht Ghiberti,

[1]) Eine ausführliche Schilderung der Concurrenz auf Grundlage der angeführten Quellen gibt Perkins, Ghiberti et son École. Paris 1886, p. 9 ff.

der durch seine späteren Leistungen ja zur Genüge bewiesen hat, dass er auf ähnliche Auskunftsmittel nicht angewiesen war — unter Dreinreden und Verbessern von allen Seiten her etwas zu schaffen vermöchte, was als ein Werk der Kunst bestehen könnte? Die Darstellung der beiden Biographen Brunelleschis ist vielmehr zu parteiisch, als dass sie nicht deutlich ihre Motive enthüllte: das Unterliegen ihres Lieblings gegen Ghiberti zu beschönigen, dessen Preisentwurf sie selbst doch auch schliesslich, wenngleich mit saurer Miene, die Palme zuerkennen müssen.

So lautete auch das endgültige Verdikt des Preisgerichts, das, aus vierunddreissig der vornehmsten Meister aller Kunstzweige zusammengesetzt, berufen war, über die binnen Jahresfrist eingelieferten Entwürfe der sechs Bewerber zu entscheiden. Ihr Urteil schwankte überhaupt nur zwischen den Modellen Brunelleschis und Ghibertis, da diejenigen der übrigen vier Concurrenten sich von vorneweg als minderwertig erwiesen hatten. Nach Vasaris Bericht wären es Filippo und Donatello (den er ja, wie wir gesehen, irrtümlich auch am Bewerb teilnehmen lässt) selbst gewesen, die die Vorzüge der Arbeit Ghibertis anerkannt und freiwillig verzichtet hätten. Nach Manetti hingegen hätten die Preisrichter, nachdem sie sich über den unbedingten Vorzug eines oder des andern der beiden Probeentwürfe nicht zu einigen vermocht, darauf angetragen, die Ausführung der Bronzepforte an beide Künstler gemeinsam zu vergeben. Brunelleschi aber habe sich geweigert, daran unter dieser Bedingung teilzunehmen, weshalb die Arbeit endlich Ghiberti allein zugesprochen worden und er leer ausgegangen sei. Manettis Darstellung scheint uns mehr Glauben zu verdienen, sowohl wegen der zeitlichen Priorität der Quelle, aus der sie fliesst, als in Anbetracht der Charaktereigentümlichkeit Brunelleschis, die wir im Verlaufe seines Lebens noch öfters in ähnlich brüsker Weise sich äussern sehen, als auch endlich in Rücksicht der psychologischen Unwahrscheinlichkeit der Vasarischen Lösung. Offenbar hat dieser sie der betreffenden Stelle in Ghibertis eigenen Commentarien, die ja bekanntlich an Selbstlob nicht kargen, entnommen, sie jedoch in geeigneter Weise umgestaltet, um daraus für die Verherrlichung seines Lieblings Kapital zu schlagen [1]).

---

[1]) Die angezogene Stelle bei Ghiberti lautet: Mi fu conceduta la palma della victoria da tutti i periti et da tutti quelli si provorono meco.

Da die Reliefs der beiden Concurrenten noch heut erhalten sind, so ist uns die Möglichkeit geboten, die Entscheidung des Preisgerichts unbeirrt durch Rücksichten auf Personen und Zeitgeschmack zu prüfen[1]). Auch unser heutiges Urteil wird das vor nahe einem halben Jahrtausend gefällte nur bestätigen können. Schon vom technischen Standpunkt zeigt die Arbeit Ghibertis seine Ueberlegenheit über seinen Rivalen. Während er sie aus einem Stücke goss, musste sich dieser damit helfen, dass er die Figuren seiner Composition einzeln ausarbeitete und sodann fertig auf die Unterlagsplatte befestigte. Diese Art der Herstellung erklärt denn auch zum grossen Teile das Stückweise, Unzusammenhängende seines Entwurfs, im Gegensatz zu der durch die Bildung von Gruppen zusammengeschlossenen Einheitlichkeit des Ghibertischen Modells. Hier zwingt ein geistiges Band sämtliche Gestalten unter den Bann der Hauptidee; dort ist jede der Figuren — abgesehen von den dreien, welche die vorgeschriebene Scene verkörpern — als selbständiges Individuum mit seinen eigenen Interessen beschäftigt aufgefasst, bis auf den Widder herab, der sich ahnungslos am Ohre kratzt. Und welche Gegensätze in der Charakterisierung bei beiden Meistern! Feierliche Gemessenheit, würdevolle Stimmung hier stehen dem erregten Affect, der drastischen Bewegung dort gegenüber. Ohne Furcht, ja fast in freudiger Erwartung sieht der Isaak Ghibertis dem Stoss entgegen, den sein Vater in gehaltener Ruhe gegen ihn zu führen sich eben anschickt, und dem Engel scheint es bei der allseitig bewahrten Fassung auch mehr darum zu thun, sich durch voreilige Verkündigung der errettenden Botschaft keine Blösse zu geben. Ganz anders bei Brunelleschi. Hier hat der Vater, dessen bis ins Innerste aufgewühlte Empfindungen sich in der stürmischen Hast seiner Bewegungen meisterhaft kennzeichnen, alle Mühe, den sich unter seinem Griff windenden und laut um Erbarmen rufenden Sohn festzuhalten, ehe er ihm den todbringenden Stahl mit voller

Universalmente mi fu conceduta la gloria sança alcuna exceptione. A tutti parve, avessi passato gl'altri in quello tempo sança veruna exceptione con grandissimo consiglio et examinatione d'nomini dotti (Frey, Vita di L. Ghiberti etc. S. 48).

[1]) Ghibertis Modell kam ins Zunfthaus der Arte di Calimala, Brunelleschi schenkte das seinige Cosimo de Medici, der es später auf den Altar der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo stiftete. Grossherzog Leopold, in dessen Besitz beide als Geschenk gekommen waren, liess sie unter den andern Sculpturen der Uffizien aufstellen; mit ihnen wurden sie in unsern Tagen in das Museo nazionale übertragen.

Kraft in den Hals stösst. Ein Augenblick noch, — und zu spät fällt der in schnellstem Fluge herabgeeilte Himmelsbote dem opfermutigen Gottesmanne in den Arm. — Der Grund dieser verschiedenen Auffassung in der Darstellung derselben Scene liegt freilich viel tiefer, als etwa in dem ungleichen technischen Können beider Meister. Es ist der Contrast zweier entgegengesetzten Weltanschauungen, der sich darin verkörpert, — nur gemildert durch den Einfluss, den das gemeinsame Medium, in welchem beide leben und schaffen, sowie die Einwirkung der Antike, die wohl beiden gemeinsam ist, sich aber doch bei jedem in verschiedener Richtung bethätigt, auf sie üben. Ghibertis Werk steht als der letzte Markstein in der Entwickelung der Sculptur des Mittelalters vor uns, — allerdings verklärt, geadelt von dem aussergewöhnlichen Gefühl des Meisters für formale Schönheit und auch, doch nur soweit von der Antike beeinflusst, als sie ihm ein Vorbild gerade in dieser Hinsicht gewähren konnte. Nur ganz leise und unmerklich für das gröbere Auge und Empfinden weht der Hauch einer neuen Zeit über dasselbe hin: die grössere geistige Belebung der Physiognomien, die Wechselwirkung der Träger der Handlung aufeinander, die fast noch furchtsame Andeutung eines und des andern genrehaften Zuges sind die Zeichen, die darauf vorausdeuten. Brunelleschi dagegen steckt in seinem Entwurf mit kühnem Griff den ersten Weiser für die Bahn aus, in der sich fortan die Bildnerei der Renaissance zu bewegen haben wird. Höchstens im Faltenwurf seiner Figuren zeigt sich noch die stilisierende Tendenz der mittelalterlichen Kunst; sonst ist sein Werk in der Conception der Motive, in der — wenn auch noch lange nicht gleichmässig ausgereiften — Durchbildung der Formen, vor allem aber in dem Geist der selbständigen Empfindung und Gestaltung, der es bis in seine Einzelheiten durchweht, das Kind einer neuheraufbrechenden Zeit.

Man hat auf die Entlehnungen hingewiesen, die Filippo für sein Werk bei der Antike, ja sogar bei Niccolò Pisano gemacht habe [1]), und hat ihm daraufhin als armseligen Copisten und Plagiator hinstellen wollen [2]). Aber ist es nicht vielmehr der Drang nach der Darstellung des wirklichen Lebens, der den Meister diese Motive nach seiner Weise gestalten heisst? — Denn als blosse Copien

[1]) Semper, Fil. Brunellesco, S. 7 und Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance p. 54 u. 56 n. 2.

[2]) Perkins, Ghiberti et son École p. 16.

können doch weder der Jüngling, der sich den Dorn aus dem Fusse zieht (nach der bekannten Bronzestatue des Capitols), noch der Widder, der sich am Ohre kratzt (nach dem Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa) gelten[1]). Und ist es denn denkbar, dass ein Künstler, der die Hauptscene seines Reliefs mit solch unmittelbarem Leben, ja mit solchem Ungestüm der Leidenschaft zu erfüllen vermochte, wie sie nach ihm nur noch Donatello zu Gebote standen, aus Mangel an Erfindungsgeist darauf angewiesen gewesen wäre, den Rahmen seines Gebildes im übrigen mit ärmlichen Anleihen ausfüllen zu müssen? Mit Recht ist der Isaak Ghibertis als die schönste nackte Gestalt bezeichnet worden, die die italienische Kunst unter dem Einfluss des Vorbildes der Antike bis dahin hervorgebracht hatte. Allein, wollen wir gegen seinen Rivalen nicht ungerecht sein, so dürfen wir auch nicht vergessen, dass in dessen Isaak die erste nackte Actfigur der modernen Kunst vor uns steht, geschaffen ohne Anlehnung an die Antike, aber mit der Absicht und im Bewusstsein der Ueberwindung der schwierigen Aufgabe! Packende Realität, Leben um jeden Preis ist es überhaupt, was der Meister in seinem Entwurf vor allem anstrebt, mag auch unter der Ueberfülle der Einzelmotive die Geschlossenheit der Composition, im Hervorkehren der genrehaften Züge der feierliche Ernst der Gestaltung schwere Einbusse leiden. Und unter diesem Gesichtspunkt beurteilt, erscheint uns sein Werk heute, wenn auch nicht als das harmonisch abgeschlossenere, einheitlich durchgebildetere und formell vollendetere, doch als das in seinem Gehalte bedeutendere und tiefere, das eine Fülle von fruchtbaren Keimen einer neuen Kunstanschauung in sich birgt[2]).

---

[1]) Der capitolinische Dornauszieher wird urkundlich erst zur Zeit Sixtus IV. (1471—84) angeführt. Aber selbst wenn er schon zu Beginn des Jahrhunderts bekannt war, konnte ihn Filippo, da er erst später nach Rom kam, nicht schon zur Zeit der Concurrenz um die Baptisteriumpforte gesehen haben. Es kann sich demnach nur um eine Reproduction des Originalwerkes, am wahrscheinlichsten um eine Gemme handeln, die ihm als Vorbild für seine Gestalt diente. Dass die Renaissance übrigens in ähnlicher Benützung von Motiven, nicht nur von solchen, die der Antike, sondern selbst der zeitgenössischen Kunst entlehnt wurden, kein Plagiat sah, ist durch eine lange Reihe von Beispielen während ihrer ganzen Entwickelung bis auf Rafael herab zur Genüge erwiesen.

[2]) Die ins Einzelne gehende Vergleichung der beiden Reliefs siehe bei Cicognara, Storia della scultura, Prato 1823 t. IV, p. 181 ff. und Semper, Fil. Brunellesco S. 6 ff.

Noch ein zweitesmal finden wir Brunelleschi in gemeinsamem Wettkampf mit Ghiberti um die Herstellung eines Werkes der Bronzebildnerei. Aus einem jüngst ans Licht gezogenen Rechnungsvermerk in den Büchern der Dombauhütte erhellt, dass beide Meister am 18. März 1432 für Holzmodelle bezahlt wurden, die sie für den Reliquienschrein des h. Zenobius gefertigt hatten, der am Altar seiner Capelle im Dom aufgestellt werden sollte [1]). Auch bei diesem Wettbewerb indes zog Brunelleschi den kürzeren: die Arbeit wurde an Ghiberti übertragen, der das noch heute vorhandene Monument in den Jahren 1432–1440 ausführte. Filippo dagegen erhielt den Auftrag, den Altartisch, der sich über dem Reliquienschrein erheben sollte, herzustellen. Doch ist von diesem seinem Werke heut nichts mehr übrig [2]).

Einer Concurrenz — allerdings nicht einer in aller Form Rechtens ausgeschriebenen öffentlichen, sondern einem künstlerischen Zweikampf — verdankt, wenn man der bekannten Anekdote Vasaris Glauben schenken darf, auch die zweite, bis auf unsere Tage gekommene Schöpfung Filippos auf dem Gebiete der Sculptur ihr Dasein: das in Holz geschnitzte und bemalte Crucifix der Cappella Gondi in S. Maria Novella. Wir wollen dieselbe, wenn sie auch ihrem ganzen abgeklärten Stilcharakter nach ohne Zweifel einer spätern Zeit angehört, — Donatellos Pendant wird von seinen

[1]) Veröffentlicht bei Frey, Le vite di Fil. Brunelleschi etc. S. 185.

[2]) Siehe die Auszüge des Marchese Carlo Strozzi aus dem „Libro di Deliberazioni e Provisioni degli Operai di S. Reparata e de' Consoli dell' Arte della Lana, segnato A. cominciato 1 luglio 1425 e finito 9 Agosto 1436" in dessen bekannten Spogli im florentiner Staatsarchiv. Es heisst darin (vol. XX, Archivzahl Ser. II t. 78, pp. 69 u. 70) unterm 30. April 1430: ... deliberorno i detti Operai che in detta Cappella si faccia un bello e honorevole Altare e che Filippo di Ser Brunellesco e il Capo Maestro dell' Opera ne faccino il desegno; und weiter: Filippo di Ser Brunellesco e Battista d'Antonio Capo Maestro faccino cominciare l'Altare di S. Zanobi nel modo e forma che sta l'Altare di S. Giovanni Battista; endlich (ohne Datumsangabe): Altare della Cappella di S. Zanobi si da a fare a Filippo di Ser Brunellesco. Betreffs des Auftrags für den Reliquienschrein an Ghiberti findet sich ebendort die Angabe: ... fu risoluto che il Corpo di detto Santo si dovesse riporre sotto l'Altare, et il Sepolcro si desse a fare a Lorenzo di Bartolo Scultore come a più perito di quelle cose che in quello si ricercavano.

neuesten Biographen übereinstimmend der Zeit zwischen 1410—1415 zugewiesen. — der Uebersicht von Brunelleschis Thätigkeit und Bedeutung als Bildhauer zu Liebe gleich hier mitbesprechen. Als Donatello — so berichtet Vasari[1]) — dem neun Jahre älteren Freunde seinen Christus am Kreuz, den er für die Kirche S. Croce eben vollendet hatte, in der stillen Hoffnung auf zustimmendes Lob zeigte, wäre er durch dessen sarkastische Kritik, er habe ja einen Bauer und nicht den Erlöser ans Kreuz genagelt, zu der gereizten Erwiderung hingerissen worden, es sei freilich leichter zu tadeln, als besser zu machen. Da habe sich Filippo, um ihm zu beweisen, dass er auch dieses vermöge, im stillen ans Werk gemacht, und als er damit fertig war, Donatello zu einem gemeinsamen Frühstück eingeladen. Als nun dieser mit den Vorräten dazu bepackt in die Werkstatt des Freundes eintrat, habe ihn im Anblick der vollendeten Schönheit von Brunelleschis Gekreuzigtem solches Staunen erfasst, dass er Eier, Käse, Früchte und was er sonst noch in der Schürze vor sich her trug, zu Boden fallen liess. Auf die scherzhafte Frage Filippos aber, was sie denn nun frühstücken sollten, habe er ganz kleinlaut erwidert, ihm sei für heute sein Teil schon geworden: er sehe jetzt wohl ein, dass es ihm zustehe, Bauern, — dem Filippo aber, die Gestalt des Heilands zu schnitzen.

Gross genug erscheint auch uns heute noch der Unterschied in der Auffassung beider Werke, der Vorzug dagegen, den beide Meister demjenigen Brunelleschis gaben, nicht mehr so unbedingt gerechtfertigt. Was Unmittelbarkeit und Tiefe der Conception, Freiheit und Kraft der Modellierung und Meisterschaft der technischen Ausführung anlangt, steht Donatellos Christus jedenfalls über dem seines älteren Freundes, mag auch der dem Leben abgelauschte Naturalismus, ja die entschiedene Hässlichkeit mancher Formen dem hergebrachten Idealtypus des Gottessohns wenig entsprechen. Dass Donatello wusste, wo er die Bedeutung seines Sujets zu concentrieren habe, das hat er durch den Ausdruck des in seiner schlichten Wahrheit doch so gross und edel wirkenden Hauptes zur Genüge bewiesen. Im Vergleiche mit seinem Christus erscheint uns der Filippos als das Product sorgsamster Ueberlegung, ja auf vorausberechnete Wirkung zielenden Raffinements. Seine

[1]) Vasari II, 333 u. 398. Weder Manetti noch das Libro d'Antonio Billj kennen die Anekdote, obwohl sie beide das Crucifix — der erstere sogar sehr rühmend — besprechen.

Pose ist ohne Zweifel viel kunstvoller und gefälliger angeordnet, die Verhältnisse schlanker und feiner, die Formen weicher, mehr stilisiert, der Ausdruck des edelgeformten und gewendeten Kopfes geistvoller und sanfter. Trotzdem übt er auf den Beschauer nicht die packende Wirkung der Schöpfung Donatellos. Es ist eben nicht die gesunde, in tiefer künstlerischer Intuition verkörperte Tragik der letzteren, die ihm beherrscht, sondern ein Zug sentimentaler, ja — wenn der Ausdruck erlaubt ist — melodramatischer Weichheit. Auch vom Standpunkt der anatomischen Wahrheit machen sich gegen Brunelleschis Gekreuzigten manche Bedenken geltend. Wenn durch die Schwere des herabsinkenden Leibes die Kniee in dem Masse einknicken, wie es bei ihm der Fall, so müssten die Schultern viel tiefer gesunken sein, die Arme sich viel steiler nach unten gestreckt haben. So erscheint die Wahrheit der Bewegung der Linienschönheit des Motivs geopfert. Auch durch die Formenbehandlung geht ein unausgeglichener Zwiespalt zwischen Naturalismus und Idealisierung. Zu den doch mehr oder weniger stilisierten Formen des überschlanken Oberleibes und der Oberschenkel tritt die naturalistische Modellierung der Arme und Unterschenkel, — zur idealen Bildung des Hauptes die vulgäre, ja geradezu hässliche Form von Händen und Füssen in empfindlichen Gegensatz. Nur wenn man von dem Bildwerk weit genug zurücktritt, um durch diese Inconsequenzen seiner Gestaltung nicht mehr gestört zu werden, bricht der Zauber der Harmonie seiner Liniemotive sieghaft hervor und bringt es dem Beschauer zum Bewusstsein, dass er denn doch vor einem der schönsten Gekreuzigten der Renaissancesculptur stehe. Davon, namentlich aber von der idealen Wirkung seines Gebildes scheint auch der Meister im voraus so überzeugt gewesen zu sein, dass er, als der Erste, nicht davor zurückschrak, den Heiland völlig nackt darzustellen. Erst Michelangelo hat es ein Jahrhundert später gewagt, ihm den Schritt in seinem Christus für S. Maria sopra Minerva in Rom nachzuthun.

Noch ein zweitesmal hat sich Brunelleschi, wie uns seine Biographen berichten, — gewiss ebenfalls in seinen Jugendjahren — mit einer Arbeit gleicher Gattung versucht, indem er für eine Capelle in Santo Spirito eine fast lebensgrosse Holzstatue der büssenden Magdalena fertigte. Diese ging indessen bei dem Brande zu Grunde, der die Kirche im Jahre 1471 bei Gelegenheit einer zu Ehren des Besuchs Herzog Galeazzo Maria Sforzas darin

veranstalteten Aufführung verzehrte. Dass dies Werk gleicherweise im Wettkampf mit Donatellos Magdalenenstatue (die für das Baptisterium gearbeitet wurde und sich noch heute dort befindet) entstanden sei, wie neuere Biographen des Meisters angeben, ist weder durch das Zeugnis der ältern Autoren, noch sonst irgend urkundlich erwiesen [1]).

Was uns im übrigen von der Thätigkeit Brunelleschis als Bildhauer überliefert ist, betrifft entweder Arbeiten, über deren Verbleib wir heute keine Rechenschaft zu geben vermögen, oder es besteht in Angaben, deren Stichhaltigkeit sich vor der Prüfung einer strengeren Kritik nicht bewährt hat. In die letztere Kategorie gehört die ihm zugeschriebene Beteiligung an dem Auftrag Donatellos für die Statuen der Heiligen Petrus und Marcus an Or S. Michele, wie auch an der Ciselierung der beiden Bronzethüren Ghibertis für S. Giovanni [2]). Jene wird für den h. Marcus durch die noch vorhandene Urkunde seiner Verdingung an Donatello allein. — für den h. Petrus aber durch stilistische Gründe, welche jeden Zweifel an der alleinigen Autorschaft Donatellos aus-

[1]) Semper, Donatello S. 144 u. 146, und nach ihm Müntz, Donatello p. 8 n. 1. Die Quelle für Sempers Angabe ist der im vorstehenden wiederholt genannte Petreische Codex der Magliabechiana (XIII. 7. 89). Allein die in Rede stehende Nachricht in dessen Lebensskizze Brunelleschis ist offenbar nur durch die Flüchtigkeit seines Compilators an die betreffende Stelle des Textes hingeraten, indem er sie nach der unmittelbar darauf folgenden gleichlautenden Notiz des Originals (des „Libro d'Antonio Billj", wie es der Anonimo Gaddiano nennt) bezüglich der beiden Crucifixe in S. Maria Novella und S. Croce, irrtümlich auch dort einfliessen liess. Beweis dessen, dass sie in der viel sorgfältigeren Abschrift derselben Quelle, dem ehemaligen Cod. Strozziano (jetzt Magliab. XXV. 7. 636) fehlt, und dass auch die andern beiden Biographen, die jene benützten, nämlich der Anonimo Gaddiano und Vasari, sie derselben nicht entnehmen, weil sie eben dort nicht vorkam.

[2]) Vasari II, 334. 402 u. 243, 341; Anon. Gaddianus (Cod. Magliabechiano Cl. XVII No. 17) bei Frey, Le vite di F. Brunelleschi etc. S. 125. Da sich die in Rede stehenden Nachrichten auch im Cod. Petrei und im Cod. Strozziano finden, so ist damit ihr Ursprung aus der gemeinsamen Quelle, dem „Libro d'Antonio", dargethan, ohne dass indes dadurch die gegen ihre Glaubwürdigkeit angeführten Gründe entkräftet würden (siehe im Anhang II, 2 Alinea 6 u. 9).

schliessen, widerlegt [1]). Ebenso erscheint die Beihilfe Brunelleschis an den Baptisteriumpforten Ghibertis mehr als unwahrscheinlich, wenn man sich des schlechten Einvernehmens beider Meister erinnert, das in der Concurrenz um die erste der Bronzethüren seinen Ursprung hatte und durch ihre gemeinschaftliche Verwendung bei der Leitung des Baues der Domkuppel zeitlebens genährt wurde, — sowie wenn man sich das hohe Alter Filippos beim Guss der zweiten Pforte (1440—1443) vergegenwärtigt.

Was aber die Nachrichten über jene nicht mehr vorhandenen Sculpturwerke desselben betrifft, so citiert vor allem Manetti im allgemeinen viele Bronze- und andere Arbeiten, von denen er jedoch selbst nichts gesehen hat [2]). Sodann ist uns in den Büchern der Domopera der Nachweis über eine Teilzahlung erhalten, die Filippo und Donatello gemeinschaftlich am 9. Oktober 1415 für eine mit vergoldeten Bleigewändern zu umkleidende Marmorstatue empfingen, welche an einem der Widerlagspfeiler (sproni) der Chorpartie des Domes ihre Aufstellung finden sollte. Allein schon nach wenigen Monaten (29. Januar 1416) wird Brunelleschi zur Herausgabe des Bleies an Donatello verhalten und ihm im Weigerungsfalle Verhaftung angedroht [3]). Was die Veranlassung zu solch kategorischem Vorgehen geboten habe, bleibt im Dunkel; wahrscheinlich hatte es in der Sammseligkeit des Meisters seinen Grund. Ueber das weitere Schicksal der fraglichen Statue aber, die nach obigem von Donatello vollendet worden zu sein scheint, sind wir ebensowenig unterrichtet. — Ein Weihwasserbecken, das Brunelleschi für die Kirche S. Felicita zu jener Zeit meisselte, als er die Kapelle der Familie Barbadori daselbst zu bauen hatte (was, wie wir sehen werden, noch vor Beginn der Arbeit an der Dom-

[1]) Vasari II, 402 n. 5. Uebrigens wird schon in der Biographie Donatellos im Cod. Petrei und Cod. Strozziano die Teilnahme Brunelleschis an beiden Statuen auf den beiden gemeinsam gegebenen Auftrag für ihre Herstellung eingeschränkt (et fecie [sc. Donatello] lefiure di sancto marcho et di sancto pietro indetti pilastri, benche le fussino allogate allui insieme con filippo brunelleschi) und damit die betreffende Angabe Vasaris und des Anon. Gaddianus, die offenbar wieder aus der oft genannten gemeinsamen Quelle herstammt, im Sinne der thatsächlichen Wahrheit präcisiert (siehe im Anhang II. 3 Donatello, Alinea 4).

[2]) Frey, a. a. O. S. 66: Fece dell' altre cose, e di bronzo, e d'altro, molto belle secondo la fama di chi fu suo contemporaneo.

[3]) Guasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, p. 316.

kuppel fällt), ist im Laufe der Jahre verloren gegangen: Kunde davon gibt uns nur noch das lobende Urteil Manettis, woraus wir überdies schliessen müssen, dass dies Werk schon in den Formen des neuen Stils concipiert war [1]). Ein gleiches Schicksal traf auch das provisorische, bloss aus Holz gezimmerte Gerippe für die später in Marmor und reichem Ornamentschmuck auszuführenden Chorschranken, welches den Hauptaltar in S. Maria del Fiore unter der Kuppel umschloss. Es war nach dem Entwurf Brunelleschis, der den Sieg über seine Mitconcurrenten Ghiberti und Agnolo d'Arezzo detto de' Cori davongetragen, im Jahre 1435 hergestellt worden, und ist uns im Abbilde auf der bekannten Medaille A. Pollaiuolos erhalten, welche aus Anlass der Niederschlagung der Verschwörung der Pazzi gegossen ward. Im Jahre 1547 musste es dem neuen Chor weichen, der unter Beibehaltung des Brunelleschischen achteckigen Grundrisses, aber in völlig verschiedenen Detailformen durch Giuliano d'Agnolo und Baccio Bandinelli in Marmor ausgeführt wurde. Sein Sockel besteht noch heute als Umschrankung des Hauptaltars, während der Ueberbau im Jahre 1842 abgetragen ward, weil er die Raumwirkung der Vierungspartie zu sehr beeinträchtigt hatte [2]).

Wie weit endlich die Mitwirkung Brunelleschis bei einer Arbeit ging, worüber wir nur noch urkundliche Nachweise besitzen, lässt sich aus diesen nicht mit völliger Bestimmtheit entnehmen. Es handelt sich um das Tabernakel zur Aufbewahrung des h. Sacraments, das Fra Giuliano Benini (1388—1453), späterer Grossprior des Johanniterordens in Italien, bei Gelegenheit der durch ihn vorgenommenen Erneuerung von S. Jacopo in Campo

---

[1]) Frey, a. a. O. S. 103: Furono (d. h. die Kapelle und das Becken), cose nuove e pellegrine, che facevano maravigliare tutti gli uomini intendenti e di buon gusto naturale.

[2]) Cavalluccì, S. Maria del Fiore, Firenze 1881, p. 183 ff. und Vasari V, 357 u. VI, 175. Ein zweiter Auftrag, den Brunelleschi einige Jahre später (30. Juni 1439) von den Operari erhielt, hing auch mit den in Rede stehenden Chorschranken zusammen: er sollte hiernach den Anbau dazu, der nötig geworden war, um die feierliche Schlusssitzung des Unionsconcils am 6. Juli 1439 im Chor des Domes abhalten zu können, nach eigenem Ermessen herstellen lassen. Es handelte sich dabei um ein Provisorium, das nach dem Schluss des Concils wieder abgebrochen wurde (Vasari II, 394). — Der obenerwähnte Agnolo d'Arezzo ist sonst noch bekannt als einer der Meister, denen im Jahre 1437 die Ausführung der Sacristeischränke im Dom übertragen ward (Vasari II, 480).

Corbellini — der Kirche der in Florenz seit dem 12. Jahrhundert bestehenden Commende des Ordens — für dieselbe im Jahre 1427 herstellen liess[1]). Laut den Einträgen in sein Merkbuch hatte er den Marmor dazu unter Brunelleschis sachverständigem Beirat von der Opera des Domes angekauft und in die Bauhütte von S. Lorenzo übertragen lassen, wo sodann die Arbeit unter den Augen des Meisters von dem Steinhauer Giusto di Francesco aus Settignano ausgeführt wurde, dem die Dombauverwaltung zu diesem Zwecke Urlaub bewilligt hatte[2]). Zwar erwähnt der Vermerk Beninis nicht ausdrücklich die unmittelbare Beteiligung Brunelleschis an dem

---

[1]) Ueber den Genannten, sowie die Niederlassung des Ordens in Florenz und die in Rede stehende Wiederherstellung der Kirche vgl. Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine. Firenze 1754. t. III. p. 292 seg.

[2]) Die Aufzeichnung Fra Beninis findet sich im Auszug in einem der in der Biblioteca nazionale zu Florenz aufbewahrten Bände der Spogli Strozziani (Vol. DD. fol. 457 u. 458). Der Güte des Archivars Carlo Carnesecchi verdanken wir indes den Nachweis des Originals selbst im florentinischen Staatsarchiv (Corporazioni religiose soppresse. Archivio dell' Ordine di Malta in Toscana, No. 484. Libro di Ricordi di Fra Giuliano di Nofri Benini Priore o Commendatore di S. Jacopo in Campo Corbolini di Firenze), woraus wir die betreffenden Textesstellen in Folgendem wiedergeben:

Fol. 72v. Ricordo che questo dì 20 di novembre 1426 comperai da l'Opera et Operai di Santa Liperata una tavola di marmo biancho, che pesò libre settecento venti per soldi 24 il cento. Montò in tutto lire 8. soldi 12, denari 10 piccioli. E detto di la pagai a loro camarlenghi. La detta tavola comperai come mi consigliò Filippo di ser Brunelescho per fare uno tabernacholo da Corpo di Cristo per la chiesa di Santo Jacopo di Firenze ne la colonna del pilastro de l'altare magiore verso lo cimitero e l'altare di Santo Bernardo. E detto di lasciai al detto Filippo che lo mandassi a Santo Lorenzo: e dielli soldi 2. denari 8 piccioli. presente Batista Caponaestro. Andò a l'opera di Santo Lorenzo e pnosella al coperto. Cominciossi a lavorare a dì 13 di magio 1427. Viennni detto tabernacholo circha fiorini XXII.

Fol. 80v. Ricordo che adi 13 di magio (1427) in martedi Filippo di ser Brunelescho cominciò a fare lavorare in su la tavola del marmo mia, che è a l'opera di Santo Lorenzo, per fare il tabernacholo di Santo Jacopo del Corpo di Cristo. Tolgliemo per scarpelino Giusto di Francesco da Setignano, avemo dali Operai di Santa Liperata per deliberatione fatta tra loro. — Der sonst gänzlich unbekannte ausführende Meister hat weder mit den Malern Andrea di Giusto Manzini und dessen Sohn Giusto, noch auch mit dem Steinmetz Giusto d'Antonio Betti, dem Vater der nach Frankreich ausgewanderten drei Brüder Juste etwas zu thun (vgl. Vasari III. 54 und A. de Montaiglon, La famille des Juste. Nouveaux documents communiqués par M. Gaetano Milanesi, in der Gazette des beaux-arts 1876. II. p. 360 ff.).

Werke; wenn er aber den Beginn der Arbeit an demselben mit den Worten: „er habe daran zu arbeiten anfangen lassen" verzeichnet, so wird daraus wohl geschlossen werden dürfen, es habe sich hier nicht bloss um die Aufsicht gehandelt, — denn in diesem Falle hätte ja die Notiz, Giusto habe die Arbeit begonnen, genügt, — sondern Brunelleschi sei dabei persönlich in nähere Mitleidenschaft gezogen gewesen, indem er den von ihm gelieferten Entwurf dem ausführenden Meister zur angegebenen Frist einhändigte und die Arbeit unter seinen eigenen Augen beginnen und herstellen liess. Unaufgeklärt bleibt dabei nur, weshalb dies in der Bauhütte von S. Lorenzo geschah, da doch Brunelleschi zur selben Zeit sowohl in dieser als in der des Domes die Leitung hatte, der Marmor aber und der Ausführende ursprünglich der letzteren angehörten. — Von dem Werk selbst hat sich an dem Orte seiner Bestimmung nichts erhalten; wahrscheinlich war es schon der gründlichen Modernisierung zum Opfer gefallen, die der Grossprior Francesco dell' Antella im Jahre 1622 an der Kirche vornehmen liess, ohne die darin vorhandenen Erinnerungen und Denkmäler der Vergangenheit zu schonen[1]). Nach der darauf gewandten beträchtlichen Summe — zweiundzwanzig Goldgulden — zu schliessen, konnte es keine ganz unbedeutende Leistung gewesen sein.

Als eines Werkes der decorativen Bildnerei, das hingegen im Entwurf sicher auf Brunelleschi zurückgeht, müssen wir schliesslich noch der Kanzel in S. Maria Novella gedenken. Urkundlich steht fest, dass er für ihr hölzernes Modell mit einem Goldgulden bezahlt wurde. Ausgeführt ward sie, wie das darauf gemeisselte Familienwappen bezeugt, auf Kosten der Rucellai durch einen Meister Lazzaro[2]). Ob wir unter diesem Namen Brunelleschis

[1]) Eine Inschrifttafel im Innern der Kirche über der ersten Thüre rechts, die ins Kloster führte, erinnert an diese Restauration; vgl. Richa a. a. O. t. III. p. 306.

[2]) Borghigiani, Storia Annalistica di S. Maria Novella II, 418 (Manuscript in der Bücherei des genannten Klosters, angeführt bei Vasari II, 335, n. 2, jetzt nicht mehr zugänglich). Das genaue Datum ihrer Herstellung ist nicht überliefert. Laut einer Angabe in G. Richas Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Firenze 1754 ff., t. III p. 79 fiele sie in die Zeit, da Fra Andrea Rucellai († 1464) Prior des Klosters war, und wäre auf Kosten Guglielmos di Cardinale Rucellai (1418—77), der auch unter der Kanzel begraben liegt, erfolgt. Um dieselbe Zeit (1456) hatte bekanntlich auch ein anderes Mitglied derselben Familie, Giovanni di Paolo Rucellai, den Ausbau

Schüler und Hausgenossen Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano (1412—62) zu erkennen haben, ist sehr zweifelhaft [1]). Der Stil der figürlichen Reliefs, die sich daran finden, verrät vielmehr einen fleissigen, aber etwas zurückgebliebenen Meister aus der Schule Ghibertis, der sich noch mit den alten der Gotik geläufigen Compositionsmotiven behilft; er hat mit der viel stärker antikisierenden und mitunter karrikierenden Formensprache an beglaubigten Arbeiten Buggianos (Marmorbrunnen in den beiden Domsacristeien) nichts gemein. Auch die feine Grazie, die der Ornamentik Brunelleschis in sonst so hohem Grade eignet, hat sich hier unter den fremden Händen fast ganz verflüchtigt. Sie haben bloss mechanisch die Formen und Motive des Modells zu copieren vermocht, das übrigens — wie schon aus dem geringen dafür gezahlten Preise erhellt — kein bis ins einzelne detailliertes gewesen sein dürfte. Nur in der massvoll schönen Idee, den harmonischen Gesamtverhältnissen und einzelnen Eigentümlichkeiten der Ornamentik (der Kranz als abschliessendes Glied an der Brüstung, das Tornsgeflecht am Boden und der hohe Akantusblattkranz am Auslauf der Tragconsole) verrät sich der Schöpfer des anmutigen Werkes, welches — das in seiner Art früheste der Renaissance — ein würdiges Vorbild der Prachtkanzel Benedettos da Majano in S. Croce bildet.

In jüngster Zeit erst hat ein auf dem Gebiete der florentinischen Kunst als Autorität anerkannter Kunstfreund, Eduard von Liphart, ein Werk für Brunelleschi in Anspruch genommen, das bisher allgemein als Arbeit Luca della Robbias gegolten hatte: die Rundreliefs der vier Evangelisten in den Kuppelzwickeln der seit etwa 1429 von dem Meister erbauten Cappella Pazzi. Nach ihm „entspricht der grosse und fast gewaltsame Zug in der Bildung „wie im Ausdruck dieser Gestalten und in ihrer Gewandung dem „Charakter von Brunellescos plastischen Werken, nicht aber dem des „Luca", weshalb er annimmt, sie wären vom ersteren modelliert, dann aber im Atelier des letzteren bemalt und glasiert worden [2]).

---

der Façade von S. Maria Novella nach dem Entwurf Leon Battista Albertis in Angriff nehmen lassen. Hiernach scheint die Kanzel erst nach Brunelleschis Tode ausgeführt worden zu sein.

[1]) Bode, Cicerone, Leipzig 1884, II. S. 376 vertritt diese Meinung; die Annotatoren Vasaris wollen im Genannten einen sonst unbekannten Lazzero d'Andrea di Giaggio aus Settignano erkennen (Vasari II, 335. n. 2).

[2]) Bode im Cicerone, V. Auflage II. S. 350.

Wohl dürften den feinen Kenner der Kunst des Quattrocento diesmal in seinem Urteil nicht sowohl die doch nur entfernten Analogien mit Filippos Bronzetafel im Museo nazionale (die allein bei dem Vergleich in Betracht kommen kann), als vielmehr der vom Stil der übrigen Robbiaarbeiten an demselben Monumente wesentlich verschiedene Charakter der Evangelistenreliefs bestimmt haben. In den frühesten festdatierten Schöpfungen Lucas — den Campanilereliefs und den Sacristeilünetten im Dom — begegnen wir indes, was die von Liphart betonten Momente anlangt, manch analogen Zügen, obgleich diese Arbeiten schon um zehn, ja zwanzig Jahre jünger sind. Der grosse Stilunterschied zwischen den Evangelisten- und Apostelmedaillons der Cappella Pazzi aber erklärt sich aus der wesentlichen Mitwirkung Andrea della Robbias bei der Herstellung der letzteren[1]), wie sie sich durch die ungewöhnlich lange hinausgezogene Vollendung des Baues naturgemäss ergab (siehe hierüber weiter unten Kapitel V), weil ja der Einfluss des Neffen in der Werkstatt des alternden Meisters sich immer mehr geltend machen musste. Ueberdies verkünden manche Details in Formen und Ausdruck — z. B. der Engel des h. Matthäus — so deutlich den uns aus seinen späteren Schöpfungen geläufigen Stilcharakter Lucas, dass wir die fraglichen Medaillons ihm wohl werden lassen müssen, — um so mehr, da es gewagt erscheint, anzunehmen, Brunelleschi habe zu einer Zeit, wo er mit grossen Unternehmungen schon so stark überhäuft war, noch an die eigenhändige Modellierung von ornamentalem Schmuck für seine Bauten denken können.

Wenn wir nun, mit Brunelleschi dem Bildhauer abschliessend, ein zusammenfassendes Urteil über seine Befähigung und Thätigkeit als solcher abgeben sollen, so muss dies bei dem Fragmentarischen der Grundlage, über die wir dazu verfügen, fast als ein zu grosses Wagnis erscheinen. Dass er in der Sculptur ebenso Ausserordentliches geschaffen haben würde, als er in der That in der Architektur schuf, ist bei der offenbaren Prädestination seiner künstlerischen Anlagen für die letztere kaum wahrscheinlich. Aber ungerecht

[1]) Diese ist zuerst hervorgehoben von Bode in dessen Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 83.

wäre es, seine Fähigkeit für harmonische Abrundung und Besechung der Composition überhaupt zu leugnen, weil sein Concurrenzrelief ihrer entbehrt, oder ihm die Kraft zu einheitlicher Conception, zu spontaner Verkörperung einer Idee abzusprechen, weil in seinem Christus das Element reflectiven Schaffens vor demjenigen unmittelbarer Inspiration vorschlägt. Unverkürzt bleibt in jedem Falle sein Verdienst, unbestritten seine Bedeutung als frühester Vorkämpfer, als Bahnbrecher des Realismus in der Sculptur. Ganz anders als Niccolò di Piero Lamberti und die um ihn gescharten übrigen Bildner jener Uebergangszeit fasst er seine Aufgabe. Bewusst, und mit all seiner künstlerischen Kraft ringt er nach Naturwahrheit, und das Herbe jedes Kampfes drückt auch seiner Schöpfung — wir haben hier vor allem das Abrahamrelief im Auge — seinen Stempel auf. Vor diesem klar erfassten Streben tritt ihm die Rücksicht auf formale Schönheit in zweite Linie zurück; sein Bemühen ist einzig darauf gerichtet, die realen Formen mit dem grösstmöglichen Leben und Inhalt zu erfüllen. So steht er, obwohl sein Schaffen sich an Reichtum nicht entfernt mit dem ihren messen kann, doch in voller, klarbestimmter Eigentümlichkeit zwischen Ghiberti und Donatello, seinen beiden grösseren Rivalen im Bereiche der Bildnerei da: die Auffassung und Stilweise, die den erstern noch völlig beherrscht, sie klingt bei ihm in ihren letzten, leisen Schwingungen aus, während seine Schöpfung dem zweiten, Donatello, auf dessen Pfaden zu neuen Entwickelungen und Zielen vorausleuchtet.

Zweites Kapitel.

Die römische Studienzeit.

Brunelleschis erste Reise nach Rom. — Ihre Beweggründe und Zeitpunkt ihres Antritts. — Zustand der Stadt und der antiken Monumente. — Brunelleschis und Donatellos Studium derselben. — Rückschlüsse auf Brunelleschis Studien aus seinen späteren Werken. — Dauer der römischen Aufenthalte und Besuche in Florenz. — Der Schwank mit dem Grasso Legnajuolo. — Brunelleschis Perspectivstudien und ihr Einfluss auf die Kunst des Quattrocento. — Seine frühesten Bauten. — Fälschlich ihm zugeschriebene Bauwerke.

Der unglückliche Ausgang der Concurrenz um die Baptisteriumpforte, sowie die eigene Erkenntnis dessen, dass er in der Sculptur noch manches zu lernen habe, boten Brunelleschi die nächste, wenn auch nicht — wie sein Biograph Manetti erzählt — die alleinige Veranlassung zu jener Reise nach Rom, die für die fernere Entwickelung seines Genius und die Richtung seiner Thätigkeit von der grössten Bedeutung werden sollte. Ein Geist von der Tiefe und dem Umfang des seinigen musste, einmal von der Strömung erfasst, die vorerst auf litterarischem Gebiete nach der Wiedererweckung der Antike drängte, notwendig auch von dem heissen Verlangen beseelt werden, was an Denkmalen des Altertums sich durch die Ungunst der vorhergehenden Jahrhunderte bis auf die Gegenwart herab gerettet hatte, aus eigener Anschauung kennen zu lernen und zum Gegenstande eingehender Erforschung zu machen. Dieser Wunsch konnte aber in der Vaterstadt Filippos, die an sichtbaren Zeugnissen ihrer classischen Vergangenheit ärmer war, als jeder andere Ort Italiens von auch nur annähernd gleicher Bedeutung, nicht erfüllt werden[1]). Rom mit seinen Schätzen an

[1]) Ueber die römischen Ruinen von Florenz, sowie über vereinzelte Funde von Antiken daselbst zur Zeit der Renaissance siehe Müntz, Précurseurs etc. p. 44.

Monumenten der antiken Cultur musste sich hierfür als natürliches Ziel darbieten. Wenn auch vielfach bis zur Unkenntlichkeit entstellt, ja oft auf die blosse Thatsache ihrer Existenz beschränkt, hatte sich doch die Kenntnis davon durch die Zeiten des Mittelalters erhalten, ununterbrochen vermittelt durch die lebendige Tradition der zu den Jubiläen in die ewige Stadt wallfahrenden Pilger, genährt durch die in erster Linie als Führer für sie bestimmten Mirabilia, Graphia aurea und sonstigen Stadtbeschreibungen, endlich von neuem wieder belebt durch die litterarischen Weckrufe der erleuchtetsten Geister der Nation, eines Dante, Cola di Rienzo, Petrarca, Fazio degli Uberti.

Für Brunelleschi und seinen Begleiter Donatello mag überdies das unmittelbare Zeugnis eines Kunstgenossen von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Niccolò di Piero Lamberti, dessen wir als eines der frühesten Vorläufer der Renaissance wiederholt gedacht haben, war um das Jahr 1400 von Papst Bonifacius IX. zur Ausführung von Befestigungsarbeiten an der Engelsburg nach Rom berufen worden[1]). Welchen Eindruck er bei dieser Gelegenheit namentlich von der Ornamentik der römischen Bauwerke empfing (um sie scheint er sich in erster Linie gekümmert zu haben, denn er war im Grunde doch viel mehr Bildhauer als Architekt), dafür gibt die decorative Ausstattung der sog. Porta della Mandorla am Nordschiffe des Doms zu Florenz schlagendes Zeugnis. In den Jahren 1402—1408 durch Niccolò unter Beihilfe von Antonio di Banco und dessen Sohn Nanni (den späteren Schöpfer des schönen Madonnenreliefs im Giebelfeld desselben Portals) ausgeführt, zeigt sie den entschiedenen Sieg der Antike in den bis dahin mehr oder weniger von der Gotik beherrschten Motiven der Ornamentation, der naturwahren Lebendigkeit der Ausführung, wie auch in den vielen stofflichen Reminiscenzen an das Altertum[2]). Als Niccolò, der schon seit 1388 in Florenz beschäftigt und mit Brunelleschi und Donatello, wenn nicht früher, doch jedenfalls bei Gelegenheit der Bewerbung um die Baptisteriumpforte in Berührung gekommen war, aus Rom heimkehrte, wird er die Kunde von den Herrlich-

[1]) Vasari II. 138; Semper, Donatello S. 29.

[2]) Näheres darüber bei Semper, Vorläufer Donatellos, in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft Bd. III, S. 24 ff.; dessen Donatello, seine Zeit und Schule S. 54 ff. und Müntz, Précurseurs etc. p. 53.

keiten, die ihm dort als einem der ersten mit künstlerisch offenem Blicke zu schauen gegönnt gewesen, in den Kreisen der florentiner Genossen verbreitet und in seinen beiden jüngern Freunden das Verlangen geweckt und den Entschluss zur Reife gebracht haben, selbst auch an der Quelle der antiken Kunst zu schöpfen, den versunkenen und vergessenen Schatz ihrer Denkmäler für sich zu heben. —

Der Zeitpunkt, wann sie ihre Romfahrt antraten, lässt sich durch einige urkundliche Daten, welche die betreffenden Berichte ihrer Biographen ergänzen, ziemlich sicher feststellen. Die Anwesenheit Brunelleschis in Florenz Mitte und Ende 1404, sowie jene Donatellos seit spätestens Mitte 1406 ist durch Rechnungsvermerke der Domopera erwiesen[1]). Wenn wir nun an der Angabe Manettis und Vasaris festhalten, beide wären zusammen nach Rom aufgebrochen und hätten dort längere Zeit gemeinsam verweilt, so bleibt uns nur die Möglichkeit offen, ihre Abreise unmittelbar nach Schluss der Concurrenz, also um die Jahreswende von 1402 auf 1403, oder aber in den Anfang des Jahres 1405 zu verlegen. Im ersten Falle wäre Brunelleschi nach etwa anderthalbjährigem Aufenthalte, wohl mit Donatello, der ja bekanntlich nicht so lange Zeit in Rom verweilte wie sein Freund, nach Florenz zurückgekehrt und hätte sich später, im Jahre 1405 — aber nun schon vermutlich ohne Donatellos Begleitung — wieder dahin zurückbegeben; im zweiten hingegen wären seit dem Ausgang der Concurrenz bis zum Antritt der römischen Reise ein paar Jahre verflossen (was mit der Angabe Manettis nicht stimmt) und es hätte der römische Aufenthalt Donatellos kaum mehr als ein Jahr gedauert. Wir werden uns daher für die erstere Alternative als die wahrscheinlichere zu entscheiden und uns die beiden florentinischen Feuergeister seit 1403 in der ewigen Stadt zu denken haben. —

Es war eine der traurigsten unter den vielen traurigen Epochen der Geschichte Roms, in welche die Zeit ihres Aufenthaltes daselbst fiel. Seit drei Jahrzehnten zehrte sich die Macht des Papst-

[1]) Vasari II, 391: Guasti, S. Maria del Fiore p. 299 (Doc. No. 425, dd. 10. Nov. 1404) und Semper, Donatello S. 273 (Regest No. 4, dd. 23. Nov. 1406).

tums im grossen Schisma auf und unter dem Deckmantel der Verteidigung der Autonomie der Stadt einerseits, der päpstlichen Rechte andererseits hatten die Parteien der mächtigen Barone leichtes Spiel, ihre eigenen Interessen zu verfechten. Aufruhr, Blutvergiessen und Anarchie innerhalb der Mauern der Stadt wechselten mit ihrer Bedrohung und Einnahme durch äussere Feinde. Als endlich die Wahl Martins V. (1417) dem Schisma ein Ende machte und dieser vom päpstlichen Stuhl Besitz ergriff, war Rom, nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen, in solchem Elend, dass es kaum mehr die Gestalt einer Stadt hatte. Ueberall, im Marsfeld wie im Borgo, schritt der Papst bei seinem Einzug über Trümmer, sah er verfallene Häuser, leere Kirchen, verödete Gassen, und Einwohner, die einer zusammengelaufenen wilden Horde glichen [1]).

Wie es den stummen Zeugen einer versunkenen Pracht in solchen Stürmen erging, lässt sich leicht ermessen. Seit langem waren nicht nur die Bewohner Roms in ihrer Verwilderung und Unwissenheit, sondern selbst Päpste, geistliche und weltliche Grosse daran gewöhnt, die Denkmäler des Altertums für ihre eigenen baulichen Bedürfnisse als die am mühelosesten zugängliche Quelle auszubeuten. Fast ein Jahrhundert vor der Zeit, in der wir stehen, finden wir schon die Klage um den Untergang des antiken Rom, um den schnöden Handel, den die Einwohner mit dessen ehrwürdigen Trümmern treiben, im Munde Cola di Rienzos und Petrarcas [2]) Sie verstummt seither nie mehr. Fazio degli Uberti in Dittamondo (um 1360) erhebt sie in naiven, Manuel Chrysolaras in seinen Parallelen des alten und neuen Rom (zu Ende des Jahrhunderts) in pathetischen Worten von neuem wieder [3]). Gewiss nicht ohne

---

[1]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1867, Bd. II. S. 1168. Die Bulle Martins V. vom 30. März 1425, die noch traurigere Details über den Zustand Roms enthält, bei Müntz, Les arts à la cour des Papes. Paris 1878, I, p. 333.

[2]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter Bd. VI, S. 697; Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Altertums, Berlin 1880, Bd. I, S. 51 ff.

[3]) Reumont a. a. O. Bd. III. 1, S. 8 ff., 23. Als Nicc. Niccoli 1426 endlich, in Erfüllung eines langgehegten Wunsches, nach Rom kommt, treibt ihn der Schmerz über die zertrümmerten Reste des Altertums bald wieder nach Florenz zurück; und Alb. degli Alberti brandmarkt in einem Briefe, den er am 22. März 1443 „ex Urbe delacerata“ an Giov. di Cosimo Medici richtet, die tägliche Vernichtung der antiken Werke als „villania“ (Müntz a. a. O. I.

Berechtigung; denn das Rom der avignonesischen und schismatischen Päpste, wie es bei weitem nicht mehr war, was es einige Menschenalter vorher gewesen, hatte sicherlich keine Veranlassung gehabt, den Resten des Altertums mehr Schonung, geschweige denn erhaltende Fürsorge zuzuwenden, als die vorangegangene, verhältnismässig viel ruhigere Epoche. Findet es ja doch in viel späterer Zeit noch Nicolaus V., ein Papst, der so ganz in der Atmosphäre des Humanismus, des Cultus der Antike lebte und webte, nur in der Ordnung, für die Ausführung seiner grandiosen baulichen Entwürfe die Denkmäler des alten Rom in der unbarmherzigsten Weise in Contribution zu setzen, und selbst seine Nachfolger Pius II. und Paul II., die durch eigene Bullen die früheren Verbote der Ruinenausraubung erneuern, ja die ersten wirksamen und ausgedehnten Restaurationen an Monumenten der Römerzeit vornehmen lassen, scheuen sich nicht, den Travertin zu ihren Bauten aus dem Collosseum, vom Capitol und den Ruinenstätten Tivolis, Ostias und Porto d'Anzos zu holen [1]).

Ueber den Zustand der antiken Ueberreste Roms zur Zeit, als unsere beiden jungen Freunde dort ihrem Studium oblagen, besitzen wir ein wertvolles, fast gleichzeitiges Document. Es ist die Schilderung der Ruinenstadt, die Poggio Bracciolini (1380—1459), der geistvolle Repräsentant des Humanismus, der zuerst das römische Altertum vor das Forum der Litteratur zog, um das Jahr 1430 entwarf, nachdem er fast ein Menschenalter in Rom verlebt hatte. Er lässt sie in seiner Schrift „Ueber den Wechsel des Glückes" der bekannten, glänzenden Einleitung folgen, worin er mit seinem Begleiter Ant. Loschi den Untergang der Herrlichkeit des alten Rom in so beredten Worten beklagt [2]). Wir ersehen daraus, wie manche Monumente, die Poggio bei seiner Ankunft in der ewigen Stadt noch angetroffen, in den letzten dreissig Jahren untergegangen

106 n. 2). Die Klagen von Cincius (1417), Traversari (1432), Cyriacus von Ancona (1433), Flavio Biondo, L. B. Alberti u. a. bei Gregorovius VII, 557 ff.

[1]) Voigt a. a. O. II, S. 65; Müntz a. a. O. Vol. I, p. 105 ff., 266 ff., Vol. II, p. 4 ff., 32. (Die Bulle Pius II. vom 28. April 1462 wiederabgedruckt ebendort Vol. I, p. 352.)

[2]) Poggii Historiae de varietate fortunae, edit. D. Giorgi, Paris 1723, p. 5 sq. Die Ruinarum urbis Romae descriptio wiederabgedruckt in den Opera, Basileae 1538, p. 131 sq. und bei Urlichs, Codex urbis Romae topogr., Würzburg 1871, pp. 235 ff. Auszüge daraus bei Reumont a. a. O. Bd. III, 1. Abt., S. 3 ff. und Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter Bd. VI, S. 700 ff. Der Eingang auch bei Müntz, Précurseurs p. 120.

(Reste des Porticus an S. Maria sopra Minerva. Saturnustempel am Capitol), andere ihrer Zierde an Säulen, Ornamenten und Statuen beraubt worden waren (Grab der Cäcilia Metella, Colosseum, Mausoleum Hadrians, Marcellustheater), wie aber auch manches noch überhaupt oder in weitaus vollkommenerem Zustand vorhanden war, was der Pietätlosigkeit der folgenden Zeit zum Opfer fallen sollte (Ruinen des Septizonium Severi, Porticus der Octavia, Mausoleum des Honorius, Thermen Diocletians, Caracallas und Alex. Severus, Triumphbögen Nervas und Trajans, des Gallienus, Marc Aurels und Claudius u. a. m.). Namentlich hatte sich an manchen Monumenten, z. B. den antoninischen und Diocletiansthermen, die ornamentale Ausstattung an Friesen, Säulen, Decken, sowie die Incrustation der Mauerflächen mit Marmor zum Teil noch unversehrt erhalten. —

An geeigneten Objecten für ihre Studien konnte es daher, soviele deren auch schon untergegangen waren, der Wissbegierde der beiden jungen Florentiner nicht fehlen. Nachdem der erste überwältigende Eindruck jener Zeugen eines nie wieder erreichten Sinnes für monumentale Grösse überwunden war — „stava astratto che pareva fuor di se" berichtet Vasari von unserm Helden mit etwas starkem Farbenauftrag —, müssen sie sich denn auch mit einem Feuereifer, der die Ziele seines Strebens kennt, an ihre Aufgabe gemacht haben, wenn wir der Schilderung Manettis Glauben schenken wollen. Denn sie allein kommt für diese Periode in Betracht: Vasari hat die seinige bloss durch individuelleres Colorit und Hinzufügung einiger anekdotenhaften Züge geschmückt und ausgemalt. —

Diese Jahre gemeinsamen Mühens und Strebens, gemeinsamer Freuden und Entbehrungen waren es auch, welche — trotz des bedeutenden Altersunterschiedes und der von Grund aus verschiedenen Charakteranlage — die Bande der Freundschaft zwischen den beiden jungen Künstlern festigten und sie fürs ganze Leben enge aneinander schlossen. Denn was jene betrifft, können wir wohl den Worten Vasaris Glauben schenken: „Brunelleschi," so schreibt er, „hätte kaum je einen Geist finden können, der ihm mehr zusagte, als Donatello. In vertraulichem Gespräch miteinander fanden sie

gegenseitig Gefallen und tauschen ihre Ansichten über die Schwierigkeiten ihrer Kunst aus." Es darf uns deshalb nicht Wunder nehmen, dass wir Beiden in der Folge wiederholt bei den Aufgaben, die dem älteren gestellt werden, in gemeinsamem Schaffen begegnen (Dom, Capp. Pazzi, S. Lorenzo), dessen Harmonie nur einmal, kurz vor dem Tode Filippos, durch den Streit über die decorative Ausschmückung der Sacristei von S. Lorenzo getrübt ward.

Nicht bloss die sämtlichen Monumente innerhalb des Mauerkreises der Stadt dienten den beiden Freunden als Gegenstand ihrer Explorationen und Studien; sie dehnten dieselben bald auch über die Trümmerwelt der Campagna aus. Und weil sie sich nicht damit begnügten, bloss dasjenige, was offen zu Tage lag, zu vermessen und aufzuzeichnen, weil sie im Gegenteil, um die Grundrissanlage demolierter Bauwerke, die Aufeinanderfolge der Gliederungen an halbverschütteten Basen und Gebälken festzustellen, oder ein aus den Trümmern ragendes Capitell oder sonstiges Zierglied völlig blosszulegen, die Mühe und Kosten oft bedeutender Ausgrabungen nicht scheuten, so kamen sie bei den Einwohnern bald in den Geruch von Schatzgräbern, und wurden nicht anders als „quelli del tesoro" benannt. Mit Unrecht freilich, denn gewiss waren sie unter den frühesten, wenn nicht selbst die ersten, welche die alten Ruinen nicht in jener schon den Bewohnern des mittelalterlichen Rom geläufigen Absicht durchsuchten. Dass sie dabei einst einen Fund von Gold- und Silbermünzen gemacht hätten, wie Vasari erzählt, ist nichts weiter als die für den vorliegenden Fall ausgebeutete Specialisierung einer allgemeinen Bemerkung, die Manetti über das Vorkommen ähnlicher Funde seinem Berichte einflicht. Auch die Angabe des Aretiners, dass Filippo — um für die Kosten des römischen Aufenthaltes aufzukommen — ein kleines Landgut, das er in Settignano bei Florenz besass, verkauft habe, scheint eine ähnliche Erfindung zu sein, — wenigstens weiss der vertrauenswürdigere der beiden Biographen nichts davon zu berichten. Beide aber stimmen darin überein, dass die jungen Freunde, unbeengt von der Sorge um Weib und Kind und in ihren Ansprüchen an des Leibes Notdurft von idealer Genügsamkeit, leicht ihren Unterhalt gewannen, indem sie einen Teil ihrer Zeit der Ausführung von Aufträgen widmeten, wie ihnen solche wegen ihrer Geschicklichkeit von seiten der römischen Goldschmiede in reicherem Masse zuflossen, als dass sie allen hätten genügen können. —

In der Richtung ihrer Studien trennten sich die Wege Beider indes gar bald. Donatellos Begabung war zu ausschliesslich eine sculpturelle, als dass für ihn ein genaues Eingehen in den Organismus der antiken Architektur besondern Reiz gehabt hätte. Wenn dies auch Manetti nicht ausdrücklich betonte (Donatello sanza mai aprire gliocchi alla architettura . . .), so würden uns des Meisters spätere Schöpfungen, soweit sie das Gebiet der Decoration berühren, namentlich auch die architektonischen Hintergründe auf manchen seiner Reliefs genugsam verraten, dass er in seinen Kenntnissen nicht über die ornamentale Seite der antiken Baukunst hinausgekommen sei, ja dass er selbst diese vielmehr im Sinne einer eigentümlichen individuellen Umgestaltung als der strictен Nachahmung ihrer Formen sich angeeignet habe. Der Schwerpunkt lag für ihn offenbar im Studium der figürlichen Sculpturen, deren es schon dazumal in Rom mehr gegeben haben muss, als die sechs öffentlich aufgestellten Bildwerke, die Poggio in seiner Beschreibung anführt [1]). Begegnen wir doch in den oben angeführten Auslassungen über den Zustand der antiken Monumente Roms wiederholt auch Klagen über die Verwendung der aufgefundenen Statuen und Torsi als Bausteine und Material zum Kalkbrennen, und wissen überdies, dass schon zu jener Zeit oder wenig später Liebhaber antiker Kunstschätze erstehen, die — wie Poggio, Stefano de Porcari, ja selbst Ghiberti während seines römischen Aufenthalts — ihren Sammlungen mit Vorliebe Büsten und Statuen einverleiben [2]).

Brunelleschis Interesse dagegen concentrierte sich bald auf die architektonischen Monumente, wenn auch damit nicht gesagt sein soll, dass er den Denkmälern der antiken Sculptur, die ja die nächste Veranlassung zu seiner Romfahrt geboten hatten, keine Aufmerksamkeit schenkte. Mehr als Vasaris unverbürgte Anekdote über den Sarkophag im Dom zu Cortona — wonach Filippo durch Donatellos Lob desselben entzündet vom Domplatz aus, wo sie

---

[1]) Es waren dies die Quirinalischen Rossebändiger und zwei andere liegende Figuren in den Constantinsthermen (die beiden letzteren identisch mit dem Nil und Tiber vor dem Senatorenpalaste am Capitol), der Marforio unterm Capitol und das Reiterstandbild Marc Aurels am Lateran. Vergl. die Stelle in Petrarcas De remediis utriusque fortunae lib. I, dial. 41: picturae veterum nullae usquam, cum adhuc innumerabiles supersunt statuae.

[2]) Voigt a. a. O., Bd. I, S. 334; Müntz, Les Arts etc. II, p. 167, 175 und Précurseurs etc. p. 82.

gerade im Gespräche miteinander weilten, einen Ausflug nach Cortona improvisiert hätte, und zum Erstaunen seiner Freunde nach einigen Tagen mit einer Aufnahme des Monuments zurückgekehrt wäre — spricht dafür der Umstand, dass die meisten seiner eigenen Bildwerke, wie wir gesehen haben, erst der Zeit nach seinem ersten Besuch Roms angehören, namentlich aber die Sorgfalt, die der Meister in der Folge stets der bildnerischen Ausschmückung seiner Bauten angedeihen liess. —

Was den Umfang, die Art und näheren Ziele von Brunelleschis Studien der römischen Ruinenwelt betrifft, so sind wir dafür, da sich von dessen Skizzenbüchern und sonstigen Notizen nichts erhalten hat, einzig auf Manettis Bericht und auf die Rückschlüsse angewiesen, die wir aus des Künstlers eigenen Schöpfungen darauf zu ziehen vermögen. Das Unersetzliche, jenes Verlustes aber, nicht bloss was die eigene Entwickelung Brunelleschis, sondern auch ihren Einfluss auf die Richtung der Renaissancebaukunst anlangt, hat schon Springer treffend hervorgehoben: „Welch tiefen Einblick würden uns jene Skizzenbücher in die Phantasie des Meisters, seine Neigungen und Ziele bieten, wie klar würden wir schauen, was ihn an den römischen Ruinen am stärksten fesselte, welcher Baugattung er die grösste Aufmerksamkeit widmete[1])."

Wenn wir somit auf die einzig übrige Quelle vertrauenswürdiger Information zurückgreifend die mehr weitläufige als logisch-klare Erzählung Manettis auf das Wesentliche ihres Inhaltes hin ordnen und zusammenfassen, so ergibt sich daraus, dass Filippo seine Untersuchungen gleichmässig nach drei Richtungen ausdehnte: er suchte erstens in den Organismus der antiken Baukunst einzudringen, dann sich die Formen der ästhetischen Durchbildung und Umkleidung des Baugerüstes anzueignen, endlich über die technisch-mechanische Seite der Ausführung der Constructionen möglichste Klarheit zu erlangen. —

Zur Feststellung der Grundrissdispositionen, der Verhältnisse der einzelnen Baulieder zu einander und zum Ganzen bedurfte es Ausgrabungen und Aufdeckungen, zur Fixierung der gewonnenen Resultate möglichst ins einzelne gehender Vermessungen und Aufzeichnungen. Brunelleschi war der erste — soweit unsere Nachrichten reichen —, der sich diesen Arbeiten als Fachmann mit dem

[1]) Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bonn 1886, Bd. I, S. 218.

Bewusstsein der Ziele, die er dabei verfolgte, unterzog. Denn die vereinzelten Messungen, die der berühmte Paduaner Arzt und Astronom Giov. Dondi etwa ein Menschenalter vorher bei seinem Besuche Roms ausgeführt hatte, waren mehr von archäologisch-epigraphischen Interessen veranlasst, auch zu wenig systematisch, als dass sie mit denen Brunelleschis in eine Reihe gestellt werden dürften [1]). Auch hierin also weist unser Held der ganzen späteren Renaissance, den Alberti, Sangallo, Fr. di Giorgio, Fra Giocondo, Bramante bis auf Palladio und Vignola herab die Wege.

Interessant ist die Angabe Manettis, dass seine Zeichnungen leichte, ohne ängstliche Sorgfalt (grossamente) ausgeführte Skizzen waren, in denen die Höhendimensionen oft nur nach dem Augenmass eingetragen wurden, während die Breiten und Längen auf genauen Messungen beruhten (colle misure delle largheze, e alteze secondo che potevano arbitrando certificarsi, e longitudini etc. . . . E così dove e' potevano congetturare l'alteze . . . Frey, S. 75). „Mit sicherem geistigen Blick, dem nichts entging — so berichtet unser Gewährsmann — erkannte Filippo die Regeln der Baukunst der Alten und ihre Symmetrie, und ihre Schöpfungen erschienen ihm wie ein Organismus von Fleisch und Knochen — (e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa), ganz verschieden von der damaligen Bauweise. Und neben den Werken der Sculptur wandte er seine Aufmerksamkeit jenen Regeln und Weisen zu, und studierte Disposition und Construction der verschiedenen Gebäude, ihre Bestimmung als Ganzes, und ihre Ausschmückung und Ornamentik, je nachdem sie einem oder dem andern Zwecke zu dienen hatten. Er erforschte die vortrefflichen und kunstreichen Arten der Mauerung bei den Alten, und ihre musikalischen Proportionen und wie sie an rechter Stelle Reichtum und Sparsamkeit anzuwenden wussten [2]). Er zerbrach sich den Kopf, um über die Art und Weise

[1]) Die darauf bezüglichen Angaben Voigts (a. a. O. Bd. I, p. 269) sind zu weitgehend und durch keine gleichzeitigen Quellen belegt. Vergl. J. Morelli, Operette, Venezia 1820, II. p. 293 ff. und Müntz, Précurseurs etc. S. 39.

[2]) Manetti verrät sich hier, wie auch in der Stelle, wo er die antike Baukunst mit einem lebendigen Organismus vergleicht, als Adepten der Lehren Leon Battista Albertis, den er übrigens im Verlaufe seines Berichtes ausdrücklich als denjenigen nennt, welcher zuerst ihre Regeln aufgezeichnet habe. Er war es ja bekanntlich, der die Theorie der musikalischen Proportionen in der Architektur aufstellte, und diese — wohl der erste unter den Neuern — mit einem organischen Körper verglich. Siehe dessen De re aedificatoria, Lib. IX,

klar zu werden, wie sie ihre grossartigen und schwierigen Bauten ausgeführt hatten, und ersann mannigfache Vorrichtungen zum Tragen, Heben und Ziehen von Lasten. Und an den Gewölben von verschiedener Construction, die teils unversehrt, teils in Ruinen dastanden, erwog er die Art ihrer Ausführung, und wo dabei, um Kosten und Umständlichkeit zu sparen, Lehrbögen und Gerüste umgangen werden könnten. So sah und ergründete er eine Menge Dinge, worüber seit den Zeiten jener alten trefflichen Meister, soviel man weiss, niemand klar geworden war. Und mit Hilfe seines eigenen Verstandes und des Vorbildes jener gelang es ihm, nachdem er viel Zeit und Mühe und Kopfzerbrechens daran gewandt hatte, aller Schwierigkeiten Herr zu werden, wie er ja später davon in unserer Stadt und anderswo Beweise gegeben hat (a. a. O. p. 73 bis 75) . . . Und da er bei den Bauwerken grosse Abweichungen (differenze) in ihrer Anlage und im Stil der Säulen und Basen, der Capitelle, Architrave, Friese und Gesimse, der Giebel und der Mauerkörper gewahrte, wusste er mit feinem Blicke (col suo vedere sottile) das Unterscheidende (distinzioni) jeder Art, als da sind die jonische, dorische, toscanische, korinthische und attische, auseinanderzuhalten und jede davon an gegebenem Orte und zu gegebener Zeit, wo es ihm am besten dünkte, in Anwendung zu bringen, wie man ja an seinen Gebäuden noch heute sehen kann" (a. a. O. p. 77).

Dieser chronikalisch-naiven Darstellung Manettis, die im wesentlichen das Richtige betont, steht diejenige Vasaris — soweit sie von ihr abweicht, denn im Grunde verwendet sie auch nur ihre Angaben in neuer Einkleidung — an innerer Glaubwürdigkeit bei weitem nach. Er blickt aus seiner Zeit auf Brunelleschis historische Persönlichkeit zurück und schreibt ihm schon für seine römischen Studien feste Absichten und vorgefasste Gesichtspunkte zu, wie sie sich erst aus des Meisters abgeschlossenem künstlerischen Wirken und Charakterbilde abstrahieren lassen. Hiernach liess sich dieser von vornherein durch zwei grosse Ideen leiten: zum ersten wollte er die antike Baukunst wieder erwecken und sich dadurch unsterblichen Ruhm sichern, zum zweiten aber die Mittel und Wege finden, wie er die Kuppel von S. Maria del Fiore zu wölben vermöchte. Was den

cap. 5, wo er von den „ossa edifitii" spricht, und sagt: „esse veluti animal aedifitium in quo finiundo naturam imitari opus est." Und weiter: „Hi quidem numeri per quos fiat ut vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, iidem ipse numeri perficiunt ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur."

letzteren Beweggrund anlangt, so kann derselbe für Filippos erste Romfahrt keineswegs entscheidend gewesen sein, denn als er sie antrat, lag das Project der Einwölbung der Domkuppel überhaupt noch in zu grosser Ferne, als dass wir dem jugendlichen Künstler eine so weit reichende Voraussicht und Vorherbestimmung der Aufgaben und Ziele seiner zukünftigen Thätigkeit beimessen dürften. Doch soll damit nicht geleugnet werden, dass die genannte Aufgabe, wie sie im Laufe der Jahre, die er (wie wir gleich näher ausführen werden) abwechselnd in Florenz und Rom zubrachte, immer näher in den Vordergrund der Discussion rückte, sich auch seiner Phantasie immer mehr bemächtigte, und dass es seinen Studien analoger Monumente Roms mit zu verdanken ist, wenn sie in seinem Geist zu der fasslichen Form reifte, die es ihm ermöglichte, sich in der Folge an ihre Ausführung zu wagen[1]). Nur müssen wir uns hierbei hüten, was diese letztere betrifft, den antiken Vorbildern, vor allem dem Pantheon, wie es u. a. Semper thut, eine zu grosse Einwirkung zuzugestehen. Gerade für die constructive Lösung der Aufgabe kommen sie unmittelbar nicht in Betracht[2]). Diese beruht bei einem von Pfeilern getragenen achteckigen Klostergewölbe, wie es die florentiner Domkuppel ist, wie deren aber Rom aus antiker Zeit keines aufzuweisen hat, auf wesentlich verschiedener statischer Grundlage, als bei den über vollen Umfassungswänden errichteten eigentlichen Kuppelbauten Roms, weshalb denn auch, wie wir in der Folge zeigen werden, die Vorbilder für die Schöpfung Brunelleschis viel weniger in den letzteren, als den Rund- und Vierungsbauten des Mittelalters zu suchen sind.

Was aber jene auf die Wiedererweckung der alten Baukunst — la buona architettura nennt sie Vasari — gerichtete Absicht Brunelleschis anlangt, so ist auch sie nur cum grano salis zu nehmen. Die Künstler, die an der Schwelle der neuen Zeit stehen, waren sich von vornherein des Bruches mit den Ideen und Formen der Vergangenheit nicht so klar bewusst, wie es der historischen Betrach-

---

[1]) Manetti erwähnt bei seiner Schilderung der römischen Studien Brunelleschis dessen, dass ihm dabei die Domkuppel vorgeschwebt habe, nicht: erst bei seiner Rückkehr nach Rom im Jahre 1417 lässt er die Rücksicht auf ihren Bau für jene massgebend werden (siehe Frey S. 84).

[2]) Dies betont — ganz richtig — auch schon Vasari, indem er Brunelleschi den Ausspruch in den Mund legt, das Pantheon könne für die Ausführung der florentiner Kuppel keineswegs zum Muster genommen werden (II, 342).

tung einer späteren Epoche, die ganz im Banne des Formalismus der Antike befangen lag, erscheinen mochte. Sie wussten sich über ihr Verhältnis zur Kunst des Altertums ebensowenig abstracte Rechenschaft zu geben, als es die Humanisten mit dem ihrigen zur Litteratur und Cultur desselben im stande waren. Was sie mit der „Wiedergeburt" der antiken Kunst anstrebten, war, sich mit ihrem Wesen und ihren Formen vertraut zu machen, um ihre Kenntnis an den Aufgaben, die ihnen die eigene Zeit bot, schöpferisch selbständig zu verwerten. Nur insoweit jene sich in den Dienst der letzteren zu stellen vermochten, konnten sie zu neuem Leben erweckt werden, und nur in diesem Sinne kann man auch die von Vasari seinem Helden beigemessene Absicht gelten lassen. Sie kann nicht auf eine bewusste Erneuerung des ganzen Organismus der römischen Architektur gerichtet gewesen sein: dazu waren die Documente, worauf diese hätte aufgebaut werden können, zu fragmentarisch, die sonstige Kenntnis des Altertums zu sehr in ihren Anfängen, der künstlerische Geist der Zeit nicht kritischer Reproduction, sondern eigener schöpferischer Thätigkeit zugewandt. Bleibt doch die Initiative, die wenig später L. B. Alberti auf Grundlage der Lehren Vitruvs[1]) in dieser Richtung gibt, ohne Nachfolge und wird erst, als der Schaffensdrang der Frührenaissance dem reflectiven Geist einer spätern Epoche Platz

[1]) Ob Brunelleschi diesen um 1414 von Poggio Bracciolini in einer Handschrift der Klosterbibliothek von St. Gallen wiederaufgefundenen Autor auch gekannt habe, ist sehr zweifelhaft. In seinen architektonischen Schöpfungen zum mindesten ist nirgends eine unmittelbare Spur der Vorschriften desselben nachzuweisen. Seinem Verständnisse stellten sich überdies von vornherein sowohl in der schlechten Beschaffenheit des lückenhaften und arg verstümmelten Textes, als in der unbeholfenen und unklaren Art der Darstellung die grössten Hindernisse entgegen. Bricht doch selbst L. B. Alberti, der mit ganz anderen sprachlichen Vorkenntnissen und mit einer Versiertheit, wie sie Brunelleschi nicht besitzen konnte, an das Studium Vitruvs herantrat, über die Schwierigkeiten, die es ihm bereitet, in bittere Klagen aus (siehe De re aedificatoria, Einleitung zum sechsten Buche). Wenn allerdings jener aus Vitruv zusammengestoppelte Architekturtractat in der Magliabechiana (cl. XVII, No. 2), wie manche Forscher wollen, von Lorenzo Ghiberti herrührte, so wäre es kaum möglich, nicht auch die Bekanntschaft seines Zeit- und sonstigen Genossen Brunelleschi mit dem römischen Schriftsteller gelten zu lassen. Allein die Stimmen, die den fraglichen Codex erst dem Enkel Lorenzos, Buonaccorso zuteilen, verdienen wohl grösseren Glauben. Wie dem auch sei, in keinem Falle hat Vitruv auf die Conceptionen unseres Meisters irgend wesentlichen Einfluss geübt. Vergl. hierzu die sechste Anmerkung zu Kapitel VIII.

gemacht hatte, von den sog. Vitruvianern des Cinquecento mit Erfolg aufgenommen. Nicht die organische Einheit der römischen Baukunst ist es, die der Architekt des Quattrocento in ihren Ueberresten sucht und sieht, sondern die formale Schönheit, wie sie sich ihm in der Bildung der einzelnen Bauglieder, in den Verhältnissen derselben zu einander, vor allem aber in dem reichen Schmuck der Decoration offenbart. Mit diesen Elementen schaltet er frei, indem er die zumeist vom Mittelalter übernommenen Aufgaben mit neuen Formen umkleidet und weiter entwickelt. Was die vorhergehenden Jahrhunderte mit stumpfen Augen sahen, ja zum Teil mit groben Händen nachzubilden versucht hatten, gewinnt — von dem feinen Formensinn der Renaissance beseelt — neues Leben und verleiht ihren Schöpfungen den köstlichsten Reiz. Doch nicht in sklavischer Nachahmung ihrer Vorbilder — wie sie zum Teil das Mittelalter, aber mit so wenig Erfolg, versucht hatte — geht sie unter: ihre jugendlich überschäumende Schöpferkraft vermag es, Gliederungen und Ornamentik der Antike selbständig umzugestalten, und indem sie das Wesen der letzteren bewahrt, aus den neuen Elementen auch neue künstlerische Gebilde erstehen zu lassen. Denn „nie anders, denn als Ausdrucksmittel für ihr eigenen Baunideen hat die Renaissance das Altertum behandelt — die Antike nur im Sinne freiester Combination verwertet“ (Burkhardt).

In allen diesen Momenten nun weist Brunelleschi als bahnbrechender Genius der Baukunst dieser neuen Zeit ihre Wege; sie sind es, auf die der Nachdruck zu legen ist, wenn wir aus dem Charakter seiner architektonischen Schöpfungen auf den Einfluss seiner römischen Studien auf dieselben und auf das Wesen dieser letzteren zurückschliessen wollen. Mit einem Blick, so scharf, wie ihn kein Künstlerauge vor ihm entwickelt hatte, erfasste er den Charakter der Antike im Gegensatz zur Kunst des Mittelalters. Wie lehrreich ist in dieser Beziehung der Vergleich seiner Formensprache mit derjenigen seiner Vorkämpfer oder Mitstrebenden in den Propyläen der Renaissance, eines Piero di Giovanni, Niccolò di Piero, Nanni d'Antonio di Banco, ja selbst Ghibertis und Donatellos. Mit dem das Wesen der Antike bestimmenden Gefühl für das Massvolle steht er ebenso hoch über des letzteren oft formlosem Naturalismus, wie über dem glatten Formalismus Ghibertis. Seine auf gründlichen Messungen und Aufzeichnungen beruhende Kenntnis der classischen Formen gibt ihm nicht allein eine von andern bisher auch

nicht annähernd erreichte Leichtigkeit in ihrem freien Um- und Nachbilden; sie befruchtet auch seine Phantasie in einem Masse, dass ihre völlig selbständigen Gebilde vom Geiste der Antike wie durchhaucht erscheinen. —

Wie weit Brunelleschi dagegen in den Organismus der antiken Baukunst eindrang, dafür lässt sich aus seinen eigenen Schöpfungen nur sehr unvollständige Kunde gewinnen. Ob er das Verhältnis der Säulenordnungen zu einander ebenso scharf erfasst hat, wie das Einzelne der Bauformen, bleibt zweifelhaft, da wir in seinen ausgeführten Bauwerken kein Beispiel für die gemeinschaftliche Verwendung jener besitzen. Dass auch die Grundrissanlagen der alten Denkmäler seine Aufmerksamkeit fesselten, ist zwar nur aus einem einzigen seiner Werke sicher zu folgern, bei dem er sich von einem bestimmten römischen Vorbilde leiten liess, jedoch hiernach wohl für die ganze Monumentenwelt Roms, soweit sie ihm zugänglich war, anzunehmen. Wenn seine sonstigen Bauten keine unmittelbare Anlehnung an antike Grundrissdispositionen zeigen, so wird dies — wie wir im Verlaufe unserer Darstellung sehen werden — teils durch die eigentümlichen Bedingungen ihrer Entstehung, teils aus der Art ihrer Bestimmung erklärlich. Sonst empfangen wir von einem Eindringen in den Organismus der römischen Architektur, von einer zusammenfassenden Betrachtung der Bauwerke im grossen und ganzen, wie A. Springer am obenangeführten Orte mit Recht betont, weder unmittelbare noch mittelbare Kunde. Ebensowenig über das ihm beigelegte Bestreben nach Erkenntnis der Gesetze von Massenverteilung und Raumgliederung, wonach er die Wirkung der Architektur auf bestimmte Zahlenverhältnisse zurückzuführen gesucht hätte[1]). Was sein Biograph mit Bezug hierauf über die „musikalischen Verhältnisse" vorbringt, haben wir oben als den Lehren des um ein Menschenalter späteren L. B. Alberti entnommen gekennzeichnet. Dieser selbst erklärt ihre Wirkung übrigens für unmessbar, und die Fähigkeit, sie in den eigenen Schöpfungen anklingen zu lassen, einzig für das Product eines entwickelten künstlerischen Gefühls. Und diesem — nicht der Wiederholung der an antiken Monumenten gemessenen und ergründeten Verhältnisse — wird denn auch die Harmonie der herrlichen Raumgebilde Brunelleschis stets beizumessen sein.

---

[1]) Semper, Fil. Brunellesco S. 16.

Endlich ist noch auf jenes Moment der römischen Forschungen des Meisters als auf eines der wichtigsten hinzuweisen, welches das Studium der technischen Seite der antiken Baukunst betrifft. Dass er hierzu durch seine gründlichen mathematischen und mechanischen Kenntnisse vor vielen befähigt war, auch durch besondere natürliche Begabung und Vorliebe davon angezogen wurde, ist uns von seinen Biographen überliefert. Und wäre dies auch nicht der Fall, seine späteren staunenswerten Leistungen nach dieser Richtung, denen wir beim Bau der Domkuppel begegnen werden, müssten das beredteste Zeugnis dafür ablegen, mit welcher Eindringlichkeit und mit welchem Erfolg er auch in dieser Beziehung von den Lehren Nutzen zog, die ihm die antiken Monumente bieten konnten. — Wir haben uns schon oben über den Zusammenhang ausgesprochen, in den die betreffenden Studien Brunelleschis etwa in den späteren Jahren seines römischen Aufenthaltes zu dem Project der florentiner Domkuppel gerieten, das inzwischen immer fasslichere Gestalt gewonnen hatte. Wenn seine Biographen betonen, dass er seine nach diesem Ziele gerichteten Forschungen und Absichten sogar Donatello gegenüber in das tiefste Geheimnis gehüllt habe, damit ihm der ersehnte Ruhm der Bewältigung der Aufgabe nicht durch andere entrissen werde, so stimmt dies schlecht mit dem Umstande überein, dass sein Genosse Rom schon nach etwa zweijährigem Aufenthalte, also zu einer Zeit verliess, wo Filippo kaum noch an jene gedacht haben mochte, und ist noch weniger mit der Thatsache vereinbar, dass beide — wie wir später sehen werden — bei der ersten Concurrenz für den Kuppelbau gemeinsam ein Modell dazu arbeiteten. Es wird deshalb jenes Geheimhalten seiner Studien vielmehr durch die auf sich selbst gestellte Persönlichkeit Filippos und sein von Natur verschlossenes Wesen zu erklären sein, falls wir überhaupt nicht vorziehen, es als Zuthat seiner Biographen zu betrachten, zu dem Zwecke erfunden, um ihrer Erzählung mehr individuelles Relief zu verleihen.

Wie lange der Aufenthalt Brunelleschis in Rom gewährt habe, und ob er erst durch seine Teilnahme an den Vorarbeiten für den Kuppelbau, welche mit dem Frühling des Jahres 1417 beginnen, endgültig abgeschlossen worden sei, lässt sich urkundlich nicht genau feststellen. Sicher ist, dass der Meister ihn wiederholt durch kürzere

oder längere Besuche in seiner Vaterstadt unterbrach, wie wir denn für seine Anwesenheit in Florenz Mitte und Ende des Jahres 1404, Ende 1410 und 1415 und zu Beginn 1416 urkundliche Belege [1]), — für eine solche im Jahre 1409 aber die bestimmte Angabe Manettis besitzen. In dieses Jahr nämlich versetzt der Genannte den ergötzlichen Schwank, den er uns selbst in der „Novella del grasso Legnajuolo“ mit so naivem Behagen und köstlicher Umständlichkeit erzählt hat [2]). Der Umstand, dass die Anführung der Jahreszahl weder im Text der an Zeitangaben sonst so sparsamen Biographie, noch in jenem der Erzählung wesentlich oder sonst irgend gefordert war, verleiht ihr eben deshalb besondere Glaubwürdigkeit.

Bei dem in Rede stehenden Schwank aber, der — von Filippo ersonnen und von ihm im Verein mit Donatello und einigen andern Freunden in Scene gesetzt — uns in dem ernsten Meister eine auch sonst noch öfter zum Durchbruch kommende humoristische Ader enthüllt, handelte es sich darum, einen Genossen ihres Kreises, den Intarsiator Manetto Ammannatini (1384—1450) mit dem Beinamen „der fette Tischler“, wegen einer Vernachlässigung, die er sich ihnen gegenüber erlaubt hatte, damit zu bestrafen, dass man ihm den Glauben beibrachte, er sei in die Person eines gemeinsamen Bekannten Matteo verwandelt worden. Die etwas grausame Mystification, die den armen Gefoppten durch eine Folge von geschickt ersonnenen Abenteuern trieb, gelang denn auch so vollkommen, dass dieser, der nicht zu den Reichen im Geist gehört zu haben scheint (più presto aveva un poco del semplice che no, heisst es von ihm in der Novelle), während einiger Tage im festen Glauben an die mit ihm vorgegangene Verwandlung lebte, bis er eines Nachts mit Hilfe eines ausgiebigen Schlaftrunks in seine Wohnung zurückgebracht ward, und dort am nächsten Morgen wieder als grasso legnajuolo erwachte. Indessen hatten die Anstifter der Farce dafür gesorgt, dass sie und ihr Held zum Stadtgespräch wurden. Dieser aber, von der Schande

[1]) Siehe oben S. 30 Anm. 1, S. 21 Anm. 3 und Frey a. a. O. S. 155 ad 6.

[2]) Die Novelle ist seit dem 16. Jahrhundert bis auf unsere Tage wiederholt veröffentlicht worden, neuestens von Gaet. Milanesi in den Operette istoriche di Ant. Manetti, Firenze, Lemonnier 1887. (Ueber die früheren Ausgaben siehe die Einleitung zu dem von P. Fanfani besorgten Wiederabdruck, Florenz, Lemonnier, 1856, p. XII e sequ.) Die schon früher von Milanesi beantwortete Frage nach ihrem Verfasser hat derselbe neuerdings in der oben angeführten Ausgabe seiner Schriften (Prefazione p. VII e sequ.) recapituliert, ebendort auch wertvolle Notizen zur Biographie des Helden der Novelle gegeben.

darüber, dass er sich so hatte zum besten halten lassen, gedemütigt und von dem Spott, der ihm überall begegnete, getrieben, verliess bald darauf Florenz und suchte sein Glück in Ungarn, wo er in Diensten seines vielvermögenden Landsmannes Filippo Scolari zu Ansehen und Reichtum gelangte, ja nach dessen Tode sogar als Familiare Kaiser Sigismunds von seiner Vaterstadt mit politischen Missionen bei diesem betraut wurde.

In die Zeit der vorerwähnten kürzeren und längeren Besuche Brunelleschis in Florenz fällt auch seine Beschäftigung mit den Problemen der malerischen Perspective, welche ihn — und zwar zuerst von allen Künstlern der Renaissance — zur Ergründung ihrer Hauptregeln leitete. Manetti setzt sie ausdrücklich in die Jugendjahre des Meisters, und da sich die Wirkungen seiner Entdeckungen auf diesem Gebiete in den Werken der gleichzeitigen Künstler, der Pesello, Ghiberti, Donatello u. a. nicht vor dem zweiten bis dritten Jahrzehnt des Quattrocento nachweisen lassen, so werden wir mit der obigen Zeitbestimmung kaum fehl gehen. Ausser der Vorliebe Filippos für mathematische und geometrische Forschungen erscheint es wohl begründet, als Quelle dafür auf die Beschäftigung mit der Ruinenwelt Roms hinzuweisen, die in der grandiosen Einfachheit und Regelmässigkeit ihrer Formen einerseits, in ihren malerischen Wirkungen andererseits ganz geeignet war, des Meisters Sinn auf dieses Feld zu leiten, sein Auge für Probleme solcher Art zu schärfen.

In naiver Weise, indem sie sich bloss auf ihr Anschauungsvermögen verliess, war ja schon die Malerei des Trecento der perspectivischen Zeichnung näher getreten. In ihren Schöpfungen ist, in dem Grade, als sie sich der Renaissance zeitlich nähert, auch ein entschiedener Fortschritt in der richtigen Darstellung von architektonischen und landschaftlichen Scenerien unverkennbar. Ihren Ursprung finden jedoch die eigentlich perspectivischen Studien erst in dem offenen Sinne der Renaissance für die Beobachtung der Natur, in ihrem scharfen Blick für die Realität der Erscheinungswelt und deren bildliche Wiedergabe.[1]) Dass aber auf diesem Gebiete die

[1]) Ueber die Anfänge und fernere Entwickelung der Perspectivstudien im Quattrocento vergl. die wertvolle Ausführung von H. Brockhaus in dessen Ausgabe von P. Gauricus De sculptura. Leipzig 1886. S. 32 ff.

Architekten vermöge ihrer positiven Vorkenntnisse in Mathematik und Geometrie zur leitenden Rolle vor den Bildhauern und Malern berufen waren, ist selbstverständlich. Und so sehen wir denn zwei der grössten unter ihnen, Brunelleschi und L. B. Alberti, im Zeitraum eines Menschenalters nacheinander mit der Erforschung der Gesetze der neuen Wissenschaft beschäftigt. Aber während der letztere zufolge seiner mehr auf das Abstracte gerichteten Sinnesart ihre Regeln in theoretischer Fassung feststellt, bemüht sich der erstere, der eminent praktischen Richtung seines Talentes entsprechend, auch dieses Problem in praktischen Beispielen zu lösen.

Um nämlich das Resultat seiner Beobachtungen und Forschungen möglichst eindringlich und klar darzuthun, fertigte Brunelleschi in sorgfältigster farbiger Ausführung zwei Bilder, — wie uns Manetti unter nachdrücklicher Betonung dessen, dass er dieselben aus eigener Anschauung kannte, berichtet. Er stellte darauf das Baptisterium mit dessen Umgebung, vom Hauptportal des Domes, — und den Palazzo de' Signori samt dem Platz, von der Ecke der Via di Calimara aus gesehen, in perspectivischer Aufnahme dar. Damit die beabsichtigte Täuschung um so vollkommener erreicht werde, überdeckte er in der ersteren Tafel den Himmel mit poliertem Silber, worauf sich Luft und Wolken widerspiegelten. Sodann bohrte er an der Stelle des Augenpunktes (in quello luogo, dove percoteva l'occhio) ein linsengrosses Loch in die Tafel, das sich nach der Rückseite konisch erweiterte und stellte sie so vor einem Spiegel auf, dass ihre Entfernung davon, mit dem Massstabe gemessen, den er für die bildliche Darstellung gewählt hatte, genau der Distanz entsprach, in welcher er sich bei der Aufnahme von dem Hauptgegenstande derselben (dem Baptisterium) befunden hatte. Indem er auf diese Weise dem Beschauer, den er durch die Oeffnung am Augenpunkte von der Rückseite der Bildtafel aus in den Spiegel blicken liess, die gehörige Entfernung für die Betrachtung des darin reproducierten Bildes vorschrieb (acciòche non si potessi pigliare errore nel guardarlo) war er dessen sicher, dass die Wahrheitstreue seiner Darstellung zur Geltung gelangen und Staunen erregen musste. Bei der zweiten Tafel konnte er, da ihr Gegenstand, wenn er ihn in allen Einzelheiten möglichst deutlich machen wollte, viel grössere Dimensionen dafür bedingte, von dem angegebenen Verfahren keine Anwendung machen, und musste es dem Verständnis des Beschauers selbst überlassen, den richtigen Distanzpunkt für ihre Betrachtung

herauszufinden (lasciollo nella discrezione di chi guarda, come interviene a tutte l'altre dipinture). Um aber auch hier die Illusion zu befördern, schnitt er die Bildfläche oben nach den Umrissen der abgebildeten Gebäude aus und stellte die Tafel so auf, dass sich jene für den Beschauer von dem freien Himmel dahinter möglichst scharf abhoben[1]).

Was wir der vorstehenden Schilderung Manettis mit voller Sicherheit entnehmen können, ist, dass Brunelleschi in das Wesen der Perspective eingedrungen war, dass er die richtige Lösung ihres Hauptproblems vermittelst der Annahme des Augenpunktes und der Distanz gefunden hatte. Auf welchen Wegen er freilich zu diesem folgenreichen Resultate gelangte, bleibt völlig dunkel. Aus den künstlerischen Schöpfungen seiner Vorläufer wird er kaum fruchtbare Folgerungen haben ziehen können, denn sie ruhten ja, wie wir gesehen, nicht auf festen Regeln, sondern nur auf dem naiven Versuche, was ihr Auge erfasste auf der Bildfläche zu fixieren. Ob er aus den theoretischen Werken der Gelehrten, die sich vor ihm vielleicht, wenn auch wahrscheinlich nur nebenher, mit dem Gegenstande beschäftigt hatten, also aus den Büchern „über Perspective", die der florentiner Mathematiker und Astrologe Paolo dell' Abbaco um die Mitte, — den „Quaestiones Perspectivae", die Biaggio de

[1]) Die beiden Tafeln Brunelleschis sind heute nicht mehr nachweisbar. Ihre Spur glaubt Milanesi (Vasari II, 332, n. 2) in zwei Einträgen im Inventar der von Lorenzo de' Medici hinterlassenen Kunstgegenstände aufgefunden zu haben. Nach dem Wortlaut jener kann indes bloss der erste Posten, welcher sich auf das Bild mit der Piazza de' Signori bezieht, mit dem betreffenden Werke Brunelleschis in Verbindung gebracht werden, während der zweite eine Tafel betrifft, worauf der Dom und das Baptisterium dargestellt war (siehe den Text der Eintragung in Müntz, Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888, p. 62, Z. 6, 7 u. 9).

Ausser den beiden in Rede stehenden Bildern geschieht nur noch eines von Filippo ausgeführten Werkes der Malerei Erwähnung und zwar in seiner Lebensskizze in den Künstlerbiographien des Anonimo Gaddiano. Ihr Verfasser führt dort (siehe Frey a. a. O. S. 125, und weiter unten im Anhang II, 2 c Alinea 11) ein Madonnenbild Filippos im Hause eines florentinischen Edelmannes als „cosa miracolosa", und als seinen Gewährsmann für diese Angabe in einer Randbemerkung den Namen „B.(artolomeo) Cav.(alcanti)s" an, des bekannten Teilnehmers an der republikanischen Erhebung des Jahres 1537 gegen Herzog Cosimo I. (Die Deutung des abgekürzt geschriebenen Namens auf den Genannten verdankt der Verfasser einer mündlichen Mitteilung Gaet. Milanesis.) Doch ist auf diese Angabe des zeitlich dem Manetti etwa um ein Jahrhundert nachfolgenden Autors nicht allzuviel Gewicht zu legen.

Parma gegen Ende des 14. Jahrhunderts verfasst hatte, überhaupt Belehrung schöpfte und ob diese wesentlich war oder auch nur sein konnte, ist bei der Unkenntnis, in der wir über den Inhalt jener teils verlorenen, teils noch undurchforschten Arbeiten schweben, nicht zu entscheiden [1]). Die Behauptung (Semper, Donatello, seine Zeit und Schule S. 137), dass Brunelleschi die theoretische Unterweisung in der Perspective seinem späteren Freunde Paolo Toscanelli zu verdanken habe, widerlegt sich einfach durch das Geburtsdatum desselben (1397): hiernach konnte dieser kaum das Jünglingsalter erreicht haben, als der um 20 Jahre ältere Brunelleschi der Kunst die Gesetze der neuen Lehre erschloss [2]). Seine beiden Biographen aber messen ihm in dieser Richtung ein völlig selbständiges Verdienst bei. Vasari sagt, er habe nach vieler Mühe ohne fremde Anleitung (egli trovò da se) die Methode gefunden, aus Grundriss und Aufriss das perspectivische Bild zu construieren; und Manetti schreibt bei dem Mangel oder der Unverständlichkeit von litterarischen Vorarbeiten (iscritto non si truova e, se si truova, non è inteso) die Aufstellung der Grundregeln der Perspectivlehre ihm allein zu (da lui è nato la regola, ch' è la importanza di tutto quello che di ciò s' è fatto da quel tempo in qua) [3]).

Und in dieser letzteren Beziehung werden auch wir Manetti Recht geben und Brunelleschis volles Verdienst anerkennen müssen, wenn wir in der ferneren Entwickelung der neuen Wissenschaft gewahren, wie L. B. Alberti ein Menschenalter nach ihm in der Begründung und Ausführung ihrer Lehren, die er in das erste Buch seines 1435 vollendeten und Brunelleschi gewidmeten Tractats „Della pittura" aufgenommen hat, obgleich er in theoretischer Hinsicht

---

[1]) Wenn wir den Sprachgebrauch des Trecento und Quattrocento berücksichtigen, so scheinen sich jene Werke mit den Theoremen der Optik im allgemeinen beschäftigt zu haben. Vergl. H. Brockhaus a. a. O. S. 32 u. 36.

[2]) Für die perspectivischen (oder wahrscheinlicher optischen) Kenntnisse Toscanellis besitzen wir überhaupt bloss das Zeugnis der folgenden Verse in Ugolino Verinis De illustratione urbis florentiae libri tres. Lutetiae 1583. libr. II. fol. 14^{vso}:

Quid Paulum memorem, terramque qui norat et astra
Qui Perspectivae libros descripsit, et arte
Egregius medica multos a morte reduxit.

Indes bemerkt Brockhaus (a. a. O. S. 36) sehr richtig, dass auch sie viel eher auf den obengenannten Paolo dell' Abbaco zu beziehen sein dürften.

[3]) Vasari II, 332 und Frey a. a. O. S. 67.

seinen Vorgänger in wesentlichen Punkten überholt, doch in praktischer auf den von ihm gegebenen Regeln des Augen- und Distanzpunktes fusst, und wenn wir sehen, wie auch Piero della Francesca in seiner um etwa ein halbes Jahrhundert späteren „Prospettiva" nur die früheren Grundlagen weiter ausbaut, sie allerdings auch durch neue Methoden bereichert, deren allmähliche Verschmelzung mit der ursprünglichen endlich im Laufe des vorigen Jahrhunderts zur Ausbildung der modernen Theorie vom Verschwindungs- und Teilungspunkt führt. —

Es ist hier nicht der Ort, des weitern auszuführen, welch ungeheuren Einfluss Brunelleschis Erfindung auf den ganzen Charakter und die Entfaltung der Kunst der Renaissance in allen ihren Zweigen üben musste, und in der That geübt hat. War doch die Perspective das Hauptmittel, um dem Realismus, der jene als herrschendes Prinzip durchzieht, erst zu vollem, siegreichem Ausdruck zu verhelfen. Sämtliche Künste beeilten sich denn auch gleichmässig, von dem erweiterten Operationsfelde, das ihnen die neue Lehre erschloss, mit der Energie Besitz zu ergreifen, die alle Thätigkeit dieser schaffensfrohen Epoche kennzeichnet. So ist, um hier wenigstens die unmittelbare Einwirkung jener auf die beiden vornehmsten Schwesterkünste mit einem schlagenden Beweis zu belegen, für die Bildnerei ein Vergleich der beiden Bronzethüren Ghibertis überaus lehrreich. In der ersten (1403—1424) steht der Meister mit seinen perspectivischen Kenntnissen noch ganz auf dem Standpunkt seiner Vorgänger; in der zweiten (1425—1452) dagegen verwertet er die Errungenschaften der neuen Lehre in ganz richtiger und sehr ausgiebiger Weise [1]). Und womöglich noch grösser ist in dieser Hinsicht der Unterschied beziehungsweise Fortschritt in den Schöpfungen der beiden hervorragendsten Maler jener Uebergangsepoche, die — obwohl der eine der Lehrer des andern war, doch miteinander fast gleichzeitig wirkten. Während der ältere, Masolino, einen auffallenden Mangel an perspectivischen Kenntnissen und damit an

[1]) Manetti führt in einer Stelle seiner „Huomini singhularj" diese Wandlung im bildnerischen Stil auch direct auf das Eingreifen Brunelleschis zurück, indem er ihm die Einführung des sog. malerischen Reliefs mit den Worten zuschreibt: agli scultorj dette questi medesimi modj de piani (d h. die Abstufung der Bildfläche nach den Regeln der Perspective, wie er vorhergehend für die Malerei auseinandergesetzt hat) che non gli usorono gli antichj (Frey a. a. O. S. 120. Z. 14).

Raumgefühl an den Tag legt — zum Beweise dessen genügt es, auf seine Herodiasfreske in der Taufkirche zu Castiglione d' Olona hinzuweisen, deren architektonische Staffage wohl den entschiedenen Willen zu perspectivischer Belebung, aber auch die Unfähigkeit kund gibt, damit über das von der Schule Giottos erreichte Niveau hinauszukommen —, steht sein Schüler Masaccio schon durchaus auf der Höhe, welche die neue Entdeckung der Kunst erschloss. Die majestätische Renaissancehalle, in die er die Scene seiner Dreifaltigkeitsfreske in S. Maria Novella verlegt hat, ist wenn auch das einzig übrige, doch vollgültige Zeugnis dafür, welches Gewicht der Meister auf die perspectivische Durchbildung des Schauplatzes seiner Composition legte, wie sehr er die Lehren der jungen Wissenschaft beherrschte, ja selbst, wie enge er sich auch im Formalen der Architektur an sein grosses Vorbild schloss [1]).

Bei keiner andern Kunstübung jedoch macht sich der Einfluss der neuen Lehre unmittelbarer geltend und fällt deshalb auch mehr in die Augen, als bei der Intarsia. Vasari hat daher ganz recht, wenn er gerade sie als den Kunstzweig hervorhebt, dessen Ausbildung durch die Entdeckung Filippos in erster Linie gefördert worden sei. Denn einmal war hier dessen persönliche Einwirkung auf die Meister, welche sie übten und aus deren Reihen sich be-

[1]) Zwei weitere Bilder Masaccios — die Verkündigung in S. Niccolò oltr' Arno und eine Tafel, die sich zur Zeit Vasaris im Besitze Ridolfo Ghirlandajos befand —, deren vorzügliche Architekturperspective der ebengenannte Gewährsmann nicht minder enthusiastisch preist, als die der Freske in S. Maria Novella, sind heute nicht mehr nachweisbar. Dagegen zeigt ein jüngst dem Meister zugeschriebenes kleines Bild der Berliner Galerie, das Wochenbett einer vornehmen Florentinerin darstellend, gerade auch wieder eine perspectivische Staffage, die in manchem an jene der letztgenannten Freske erinnert (Bode, La renaissance au Musée de Berlin, in der Gazette des beaux-arts 1888, I. p. 474 ff.). Vasari hebt es übrigens an zwei Stellen, in der Lebensbeschreibung Brunelleschis sowohl, wie in der Masaccios, ausdrücklich hervor, dass der letztere seine Kenntnisse in der Perspective der persönlichen Unterweisung Filippos zu danken hatte, und seine Angabe verdient in Anbetracht des oben angeführten monumentalen Zeugnisses gewiss vollen Glauben, mag sie auch der Bestätigung durch den älteren Biographen entbehren. Uebrigens stammt sie offenbar aus dem schon wiederholt genannten „Libro d'Antonio", wie ihr Vorkommen in der Lebensbeschreibung Masaccios in allen den dreien, aus dieser gemeinsamen Quelle schöpfenden Sammlungen von Künstlerbiographien, derjenigen des Anon. Gaddiano, des Cod. Strozziano und Cod. Petrei beweist (vergl. im Anhang II, 3 den Schlussabsatz der Biographie Masaccios).

kanntlich im Quattrocento manch berühmter Architekt recrutierte, wohl eine unmittelbarere, — wie wir ja z. B. auch Antonio Manetti, dessen sich Brunelleschi mit Vorliebe zur Anfertigung seiner Baumodelle bediente, unter den Intarsiatoren begegnen [1]); dann aber war die Bereicherung des Stoffkreises infolge der Anwendung der perspectivischen Darstellung gerade für die in Rede stehende Kunstweise eine so entscheidende Errungenschaft und, solange sie bei der Nachbildung geradliniger architektonischer Staffagen blieb, auch ihre Herstellung vom technischen Standpunkte betrachtet den Stilbedingungen derselben so entsprechend, dass der Eifer, womit die Intarsiatoren sich der neuen Ausdrucksmittel bemächtigten, vollkommen begreiflich ist. In welchem Masse dies aber stattfand, dafür ist wohl nichts bezeichnender als die Benennung: „Maestri di prospettiva", die man ihnen kurzweg beilegte. Wenn sie in der Folge in einseitiger Bevorzugung des perspectivischen Prinzips dieses auch auf die Darstellung von Motiven ausdehnten, womit sie die Grenzen ihrer Gattung überschreitend in das Gebiet der Malerei hinübergriffen, so liegt der Grund davon in dem Ueberwiegen des malerischen Moments in der Entwickelung der ganzen Kunst der Renaissance und kann nicht der ursprünglichen Wegweisung, die jene durch Brunelleschis Entdeckung empfingen, als Schuld aufgebürdet werden.

Die wiederholten Aufenthalte Filippos in seiner Vaterstadt während der Epoche der römischen Studienjahre (1403—1417) boten ihm auch die früheste Gelegenheit, seine Begabung und seine Kenntnisse als praktischer Architekt zu bethätigen. Die ersten Versuche dieser Art werden sogar schon in die vorrömische Zeit zurückzudatieren sein, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass der junge Meister doch schon sechsundzwanzig Jahre zählte, als er seine erste Romreise antrat. Dies bestätigen auch die Nachrichten seiner Biographen, auf die wir leider für die Kenntnis dieser archi-

[1]) Der hier angeführte Antonio di Manetto Ciaccheri (Ciandii), dem wir im Verlaufe unserer Darstellung noch wiederholt begegnen werden, ist nicht zu verwechseln mit dem Biographen Brunelleschis Antonio di Tuccio Manetti. Als Intarsiator war er u. a. seit 1435 an der Ausführung der Sacristeischränke für S. Maria del Fiore beteiligt (Vasari II. p. 480).

tektonischen Erstlingswerke ausschliesslich angewiesen sind[1]). So erzählt uns der ältere von den beiden, man habe Brunelleschis vielseitige Kenntnisse (die er, wie Vasari hinzufügt, sowohl durch mathematische und geometrische Studien als auch durch praktische Arbeit in den einschlägigen Gewerken erworben hatte) bei der Ausführung von Wohnhäusern vielfach in Anspruch genommen. Namentlich habe er für seinen Verwandten Apollonio Lapi dessen Neubau, in der Nähe des Canto de' Ricci[2]) gegen den alten Marktplatz gelegen, aufgeführt und dabei besonders für die richtige und bequeme Disposition und Einrichtung des Innern Sorge getragen, während die Bauweise seiner Zeit sonst noch sehr roh gewesen sei. — Bloss vom Hörensagen weiss derselbe Gewährsmann, dass der Turm der Villa Petraja (in der Nähe von Florenz am Fuss des Monte Morello gelegen) nach einem Entwurf unseres Meisters aufgeführt worden sei. Form und Bauart desselben jedoch — er existiert in der Umwandlung, die Buontalenti dem Landsitz im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts gegeben, unverändert noch heute — nötigen uns, dessen Ursprung in eine frühere Zeit zu versetzen und der schon vom Geschichtsschreiber Scip. Ammirato ausgesprochenen Ansicht Recht zu geben, jene Tradition habe ihren Ursprung aus der volkstümlichen Benennung des Turmes als „Torre de' Brunelleschi" geschöpft, indem sie dabei dem Namen der einstigen Besitzer, der edlen Familie Brunelleschi, die dort im Jahre 1364 den Angriff der Pisaner unter dem Condottiere John Hawkwood siegreich abwehrten, irrtümlich den unseres Meisters unterschob[3]).

Schliesslich berichtet Manetti noch, dass in einem Teile des von

[1]) Vergl. die beiden hierauf bezüglichen Stellen bei Manetti (edit. Frey S. 66 u. 82), deren erste sich mit den drei im Text näher angeführten Bauwerken beschäftigt, während in der zweiten nur im allgemeinen davon die Rede ist, wie Brunelleschi bei seinen florentinischen Besuchen betreffs öffentlicher und Privatbauten um Rat angegangen worden und wie sein Ruf dabei immer mehr gewachsen sei.

[2]) Es ist die Kreuzung der heutigen Via del Corso und Via Elisabetta, an der und in deren Nähe nichts von älteren Bauwerken erhalten ist, so dass wir die Angaben Manettis nicht zu controllieren vermögen. Im gleichen Falle befinden wir uns auch mit dem Haus, das die Ecke der Via de' Banchi und Via de' Panzani bildet, für dessen Restaurierung die Annotatoren des Vasari-Lemonier, da es gleichfalls dem Apoll. Lapi gehörte, vermutungsweise auch die Mitwirkung Brunelleschis annehmen (Vasari II, 331 n. 1).

[3]) Baldinucci, Vita di Filippo di Ser Brunellesco etc. ediz. Moreni, Firenze 1812. p. 16 n. 1.

Arnolfo di Cambio seit 1299 ausgebauten Palazzo dei Signori, den bis dahin zumeist Säulenhallen eingenommen hatten, nach dem Entwurfe und unter der Leitung Filippos die Räumlichkeiten für die Verwaltung der öffentlichen Schuld (Ufizio e Residenza degli Ufiziali del Monte) eingerichtet worden seien. Auch hier haben indes spätere Umbauten und Restaurationen jede Spur seiner Arbeit getilgt[1]). Umso wertvoller ist die Bemerkung, die der genannte Schriftsteller seiner Angabe aus eigener Anschauung beifügt, dass nämlich der Meister, weil ihm die in seinen Tagen gebräuchliche Weise der Ornamentierung (conci) nicht gefiel, dafür andere Formen anwandte, — „jedoch nicht jene, deren er sich später bediente, denn er habe dazumal die Bauwerke der Alten noch nicht gekannt[2])." Wir ersehen hieraus, dass sowohl der letztangeführte Bau, als die vorherbeschriebenen (die Manetti auch vor diesem anführt) noch der vorrömischen Epoche angehörten, und — was wichtiger ist — dass Brunelleschis feiner Formensinn sich schon, ehe er noch in die Antike tiefer eingedrungen war, gegen die ornamentale Formensprache seiner Zeit auflehnte, — einer Formensprache, in welcher die Gotik mit missverstandenen Elementen der alten Kunst eine Missheirat eingegangen war. —

Von Vasari wird unserem Meister überdies der Entwurf zu einem Hause der Familie Busini zugeschrieben[3]). Die Annotatoren der Lemonnierschen Ausgabe identifizieren diesen Bau mit

---

[1]) v. Geymüller (Architektur der Renaissance in Toscana, Aufnahmen von C. v. Stegmann, Text von H. v. Geymüller. München 1885 ff., Lief. VI, VII, S. 26) weist auf Reste von drei Bogenfenstern mit Rundfenstern darüber (wie am Palazzo di Parte Guelfa, siehe unten Kapitel VII) an dem Saale der Fünfhundert nach der Piazza zu hin, bei denen es sich lohnen würde, zu untersuchen, ob sie — wie gewisse Reste (drei Rundbogenfenster) an der gegenüberliegenden Front in Via della Ninna — nicht auf Brunelleschi zurückzuführen seien. Abgesehen nun davon, dass Manetti ausdrücklich betont, die von letzterem adaptierten Räume seien in jenem Teile des Palastes, der bis dahin zumeist aus Säulenhallen bestand, — also notwendig im Erdgeschoss gelegen gewesen, wissen wir bestimmt, dass der die Sala del Consiglio oder dei Cinquecento enthaltende Anbau, der eben jene Reste aufweist, erst in den letzten Jahren des Quattrocento lange nach Brunelleschi von Cronaca aufgeführt wurde (siehe Vasari IV, 448 ff.).

[2]) Frey (a. a. O.) S. 66, Z. 26 ff.

[3]) Die gleiche Angabe findet sich auch beim Anonimo Gaddiano sowie im Cod. Petrei und Cod. Strozziano, geht also auf ihre gemeinsame frühere Quelle zurück.

dem Palazzo Quaratesi, già Lenzi[1]). Gewiss irrtümlich, denn dieser geht in seiner gegen den Borgo gelegenen Façade auf einen Bau zurück, der einer früheren Zeit angehört, wie die mächtigen, von Rundbögen überwölbten Consolenstützen beweisen, welche die vorgekragte Wand der beiden obern Geschosse tragen (ähnlich wie sie z. B. am Zinnenaufbau des Pal. Vecchio und sonst an mittelalterlichen Bauten in Florenz vorkommen). Die Hauptfaçade gegen Piazza Manin hingegen gehört einer spätern als der brunelleschischen Epoche des florentiner Palastbaues, etwa um die Mitte des Quattrocento an, wie schon daraus hervorgeht, dass sie vom Erdgeschoss an durchaus mit verputzten Wandflächen angelegt, also auf die Ornamentierung mit Sgraffitti berechnet war und diese auch in der That später durch Andrea Feltrini erhielt. Auch was im Innern von der ursprünglichen Architektur übrig ist, — einige jetzt vermauerte Säulen des Vestibüls, mit jenen jonisch-korinthischen Mischcapitellen, wie sie Michelozzo an seinen Bauten bevorzugte (Hof des Palazzo Riccardi und Palazzo Corsi già Tornabuoni), wie sie hingegen an Brunelleschis authentischen Schöpfungen nirgends vorkommen, ferner Ueberreste eines Gebälkes ebendort, das in den eigentümlich harten und scharfen Formen seiner Ornamente einen Meister geringerer Befähigung verrät — weist entschieden auf eine spätere Entstehungszeit hin. Ueberdies bildete der fragliche Palast nie ein Eigentum der Busini, wohl aber war er seit Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitze der Familie Buini, woraus sich bei der grossen Aehnlichkeit der beiden Namen die obige falsche Identifizierung leicht erklärt.

Vasaris Angabe ist also gar nicht auf den Palazzo Quaratesi-Lenzi, sondern wahrscheinlich auf den Palast der Grafen Bardi (in Via de' Benci No. 3 zwischen den beiden Strassen Cornachiaia und de' Vagellai gelegen) zu beziehen, der thatsächlich früher der Familie Busini gehörte. Allein auch für ihn bleibt ihre Glaubwürdigkeit sehr fraglich, wenn wir sie bei dem Mangel urkundlicher Daten an dem Stilcharakter des Baues prüfen. An dessen Aeussern mahnt nichts an Brunelleschis Art, es ist im

[1]) Er nimmt die Ecke zwischen Via Borgognissanti, Via di Montebello und Piazza Manin ein, und ist in den jüngsten Tagen von seinem gegenwärtigen Besitzer, dem Maler Cav. Pisani, einer sorgfältigen Wiederherstellung unterzogen worden. Siehe G. Carocci, Il Palagio dei Lenzi, in Arte e Storia, Jahrgang 1887, S. 153.

Gegenteil noch der im Uebergang vom Mittelalter zur Renaissance übliche florentinische Palaststil, mit flachen, später verputzten und sgraffittierten Wänden in Rustica, von welch letzterer nur noch an den Ecken die Quaderarmierung und die Umsäumung von Fenstern und Portal mit Keilsteinen in Spitzbogen übrig ist; mit schwachen Gurtgesimsen und vorspringendem Sparrendach, wie uns dessen Typus z. B. an der Façade des gleich näher zu besprechenden Palazzo Canigiani già Larione de' Bardi prägnant entgegentritt. Der Arcadenhof bietet wohl in der Ersetzung der früher gebräuchlichen achteckigen Pfeiler durch Rundsäulen, in der Anwendung von Wandconsolen als Gewölbträger und in einzelnen der Antike entlehnten Formen (attische Basen) ein Vorzeichen der erwachenden Renaissance; allein die Enge der Bogenstellung, die Form der gotischen Capitelle mit den überfallenden Blattspitzen, wie sie in der ganzen florentinischen Gotik mit Vorliebe verwendet werden[1]), die ungegliederten Archivolte und äusserst schmächtigen Gurtgesimse weisen noch so überwiegend auf die Gotik zurück, dass wir von der Autorschaft Brunelleschis absehen müssen, selbst wenn wir nur nach jenen Kriterien urteilen, die uns Manetti bei der Schilderung seiner frühesten Bauten an die Hand gibt, und davon abstrahieren wollen, aus der späteren Formen- und Stilweise des Meisters Rückschlüsse auf seine Jugendschöpfungen zu ziehen. —

Endlich ist in jüngster Zeit — auf die Autorität einer Aeusserung des bekannten florentiner Genealogen und Geschichtsforschers Grafen L. Passerini hin — welche indes der urkundlichen Bestätigung entbehrt —, die Mitwirkung Brunelleschis bei einem im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Larione de' Bardi vorgenommenen teilweisen Um- bezw. Erweiterungsbau des heutigen Palazzo Canigiani (Nr. 24 Via de Bardi) in Anspruch genommen und dem Meister daran insbesondere der Ausbau des kleinen Hofes zugeteilt worden[2]). (Die 3stöckige, im Erdgeschoss in schwach vorspringender Rustica, in den beiden Obergeschossen in glattem Quadermauerwerk ausgeführte, nur von unprofilierten Bogenfenstern belebte Façade, die auf die einfachen Stockwerksgurten aufsetzen, zeigt noch im ganzen den Charakter mittelalterlich-florentinischen Palastbaues.

[1]) Sie scheinen durch eine Abbreviierung der Formen des korinthischen Capitells entstanden zu sein, indem dessen Akanthusblätter nicht ausgezackt und fertiggemeisselt wurden, und kommen, wohl am frühesten, schon in S. Miniato vor.

[2]) Semper, Donatello etc. S. 66 und Filippo Brunellesco S. 29.

verrät sich aber in Einzelheiten der Durchbildung schon als Bau des Ueberganges zum 15. Jahrhundert.) Es kommt hier vorzugsweise die vom Eingang links gelegene zweibogige Arcadenhalle mit ihrem achteckigen Mittelpfeiler in Betracht. Schon ihre Anlage, eben als Doppelarcade mit dem einen Mittelpfeiler, wo doch, wie die gegenüberliegende jetzt vermauerte dreibogige Halle aus dem Trecento zeigt, der Raum für eine solche auch hier hingereicht hätte, enthüllt wenig Feinheit des ästhetischen Gefühls bei ihrem Schöpfer, und dieser Eindruck wird bei näherer Prüfung der Details nur verstärkt. Die Form des Pfeilercapitells — der von einer einzigen Reihe hoher Akanthusblätter umschlossene Säulenhals läuft in vier jonischen Eckvoluten aus und wird zwischen ihnen von einem stark vorquellenden Eierstabe umschlossen, worauf die Abacusplatte mit Mittelrosette ruht — ist jene von Michelozzo bevorzugte, von Brunelleschi dagegen nie angewandte. Sie wiederholt sich in gleicher Weise auch an den Wandconsolen, die die Stichkappen des Klostergewölbes der Arcadenhalle, sowie ihre beiden völlig unprofiliert gelassenen Archivolte stützen. Ihre Conception zeugt von so geringem Formensinn, ihre Ausführung ist eine so massige, ja klobige, dass es schwer wäre, darin auch nur den leisesten Funken jenes feinen Gefühls für Schönheit der Form zu entdecken, das eine so hervorragende Seite der Begabung unseres Meisters bildet, und das sich bei ihm in solchem Grade selbst in einem Erstlingswerke, das vor der näheren Bekanntschaft mit der Antike geschaffen wurde, nicht zu verleugnen vermocht hätte. Doch der Erbauer der Arcadenhalle des Palazzo Bardi kennt sogar schon die Antike — nur reicht eben sein Talent nicht aus, ihre Glieder neu zu beleben. Dieser Mangel tritt uns auch in den breitgedrückten Verhältnissen der Thüren und den rohen Formen der aus der Halle zum Obergeschoss emporgeführten Freitreppe mit ihrem Geländer von jonischen Säulchen auf das deutlichste entgegen. Wir können daher in ihrem Schöpfer nicht Brunelleschi, sondern bloss einen wenig begabten Künstler etwa aus der Schule Michelozzos erkennen, der sich seine Vorbilder in den bis dahin entstandenen Werken der neuen Kunstweise holte. So deuten z. B. die ausnahmsweise feinprofilierten Gurten mit dem hohen Friesstreifen dazwischen, worauf die von einer Mittelsäule geteilten Rundbogenfenster des Hauptgeschosses aufsitzen, ferner die allgemeine Form der letzteren, ja selbst die Capitelle ihrer Säulchen, freilich aber nicht ihre ins Breite gezogenen unschönen Verhältnisse,

auf ganz gleiche Anordnungen und Details in Brunelleschis Palazzo Quaratesi-Pazzi, wie auch im Hof des nach 1434 von Michelozzo erbauten Palazzo Riccardi-Medici; und in den Fenstern des zweiten Geschosses erkennen wir leicht jene an der Halle der Innocenti (seit 1421 im Bau) wieder, bloss wieder in plumpere Verhältnisse und Formen übersetzt. — Was aber endlich die auch unserem Meister zugeschriebenen Arbeiten decorativer Plastik betrifft, die die Hofhalle schmücken — es ist dies ein Brunnen an der Hinterwand der Arcade und ein Kamin in einem Durchgange zu den Wohnräumen — so zeigt der erstere denselben Fehler der Plumpheit in der Anlage (über die gänzlich verwitterten Formen lässt sich nicht mehr urteilen), wie die übrigen Bestandteile des Baues, während Stil und Ornamentik des lezteren (z. B. die gewohnten kranzhaltenden Genien) einen geringen Künstler der Schule Donatellos, keineswegs aber Brunelleschis feinen Sinn für Mass und Form verraten. —

Das Resultat der Forschung, soweit sie die Erstlingsarbeiten unseres Meisters auf dem Gebiete der Architektur nachzuweisen strebt, ist somit ein durchaus negatives. Die Werke, deren Authenticität nach dem Zeugnis seiner ersten Biographen feststeht, sind untergegangen; für jene, welche ihm durch spätere Tradition zugeschrieben werden, erweist eine nähere Untersuchung die Unstichhaltigkeit derselben. — So bleibt es uns leider versagt, Brunelleschis Genius im stufenweisen Wachsen seiner Schöpfungen zu verfolgen. Völlig gereift, alles, was um ihn auf gleichem Gebiete wirkt, um ein Mächtiges überragend, tritt er uns mit einemmale in der Bewältigung der schier übermenschlichen Aufgabe entgegen, die ihm mit der Einwölbung der Domkuppel gestellt wird.

Ihn dabei mit unserer Darstellung zu begleiten, ist unsere nächste Aufgabe, an die wir im folgenden Kapitel herantreten.

Drittes Kapitel.

Die Kuppel des florentiner Doms.

Quellen für die Geschichte ihres Baues. — Vorhergehende Phasen des Dombaues. — Früheste Bethätigung Brunelleschis dabei. — Geschichte der beiden Concurrenzen für den Kuppelbau vom Jahre 1418 und 1420. — Ernennung Brunelleschis, Ghibertis und Battista d'Antonios zu Leitern desselben. — Beschreibung des structiven Organismus der Kuppel. — Baugeschichte der Kuppel und der Laterne.

Die pragmatische Geschichte des Baues der Kuppel von S. Maria del Fiore und seiner Präliminarien aus der Darstellung herauszuschälen, welche die beiden Biographen Brunelleschis davon geben, ist eine Aufgabe, die ans Unmögliche grenzt. Hält es schon schwer, das Richtige aus ihren, die sonstigen Werke des Meisters betreffenden Angaben herauszufinden, so verrät ihre Erzählung im vorliegenden Falle eine solche Reihe von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen, dass man dadurch fast von vornherein bestimmt wird, auf ihre Entwirrung zu verzichten. — Nicht bloss Vasari, schon sein Vorgänger ist bestrebt, seinen Helden auf Kosten der Bauherren, Mitbewerber und Mitarbeiter ins hellste Licht zu setzen, wobei er gar kein Bedenken trägt, der historischen Wahrheit vielfach ins Gesicht zu schlagen. Statt seine Erzählung auf die Grundlage des urkundlichen Materials zu stützen, macht er sich darin vielmehr zum Dolmetscher der volkstümlichen Ueberlieferung, wie sie sich schon im Verlauf des Kuppelbaues ausgebildet haben mochte, ja wohl auch zum litterarischen Werkzeug aller derjenigen, welche für die Verdienste Brunelleschis um denselben einseitig Partei ergriffen. — Und nun gerät Vasari über den Text Manettis, und stutzt ihn nach bekanntem Recepte zu. In seinem Bestreben nach möglichst plastischer, individueller Schilderung kommt es ihm nicht darauf an, ihn durch hinzugedichtete Züge und Anekdoten auszu-

schmücken, — ihm dadurch, dass er seinen Helden redend einführt, grössere Lebendigkeit, unmittelbareres Interesse zu verleihen, der Abrundung und gefälligeren Gruppierung der Erzählung zuliebe Angaben seines Vorgängers zu ändern, grössere oder kleinere Abschnitte des ursprünglichen Textes umzustellen, Details eigenmächtig wegzulassen oder hinzuzufügen [1]).

Es stünde somit auf Grundlage der eben erörterten Quellen recht schlecht um unsere Kunde über die Ausführung des fraglichen Bauwerkes, wenn wir dafür nicht ein reiches, actenmässiges Material in den Urkunden des Archivs der Bauhütte des Domes (Opera del duomo) besitzen würden, das schon vor längeren Jahren von dessen damaligem Vorstande Cesare Guasti in einer musterhaften Publication dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht worden ist [2]). Leider lässt uns auch diese Quelle bei der Erforschung vieler Fragen im Stich. Teils sind es die Lücken, deren die Bücher der Opera oft so grosse aufweisen, teils der Mangel der Präcision in der Fassung der Texte, teils auch die Schwierigkeiten der Auslegung einzelner Fachausdrücke sowie ganzer Textesstellen, endlich auch jene der Combination der verschiedenen Urkunden und der Herstellung eines Zusammenhanges unter ihren Angaben, die eine endgültige Lösung der Aufgabe bisher verhindert haben. Nachdem schon Guasti selbst in dem seinem Buche angehängten Prospetto cronologico — wohl auf Grundlage des Urkundenmaterials, aber stellenweise unter zu ängstlicher Rücksichtnahme auf die zweifelhaften Ausführungen Manettis und Vasaris — eine Uebersicht über den Verlauf des Kuppelbaues gegeben hatte, die alle Schriftsteller, welche sich seitdem mit der Frage beschäftigten, als Grundlage benützten, gelang es erst kürzlich dem Architekten A. Nardini, durch scharfsinnige Combination der urkundlichen und sonstigen Nachrichten mit seinen

[1]) Ueber die Glaubwürdigkeit der Darstellung Manettis, über ihre Quellen und Entstehung, sowie über das Verhältnis der Erzählung Vasaris zu ihr vergleiche man ausser dem, was wir im allgemeinen in der Einleitung vorgebracht haben, im besondern Frey, Le vite di F. Brun. etc. SS. XVI—XXIX. Wenn die Ausführungen des Verfassers in ihrem Kern zweifellos das Richtige treffen, so geht er doch in den Folgerungen, die er daraus zieht, entschieden zu weit, namentlich wenn er den Anteil Brunelleschis und Ghibertis am Kuppelbau völlig gleich bemisst. Siehe über diesen Punkt unsere Darlegung im vierten Kapitel.

[2]) La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documenti dell' Archivio dell' Opera secolare, per cura di Cesare Guasti. Firenze 1857.

eigenen, den Formen und Details des Bauwerks selbst abstrahierten Beobachtungen mehr Licht in die Geschichte des Baues, namentlich in die Phasen der Concurrenz um denselben zu bringen [1]). Neuestens endlich hat Professor C. Frey die Resultate, zu denen Nardini gelangt war, durch selbständige Forschung bestätigt gefunden, ja sie in einzelnen Punkten zu ergänzen vermocht [2]).

Indem wir es nun unternehmen, die Ergebnisse der vorangeführten Untersuchungen in unserer Darstellung zusammenzufassen, schicken wir derselben zu besserem Verständnis des Folgenden eine gedrängte Skizze der dem Kuppelbau vorausgehenden letzten Phase des Dombaues selbst voraus.

Nachdem der im Jahre 1296 durch Arnolfo di Cambio (1232—1301) begonnene Neubau der alten Domkirche Santa Reparata in seinem Verlaufe mehrmals ins Stocken geraten, auch an dem ursprünglichen Plane wiederholt wesentliche Aenderungen vorgenommen worden waren, stand man im Jahre 1366, als das Schiff auf die Länge von zwei Gewölbsfeldern vollendet, das dritte aber im Bau ziemlich vorgeschritten war, vor der Notwendigkeit, die Gestaltung sowohl desselben als der Chorpartie endgültig festzustellen. Nach langwierigen Beratungen und nicht endenwollendem Schwanken wurde endlich durch Beschluss der Vorstände der Wollzunft (Arte della Lana, welcher seit dem Jahre 1331 die Obsorge für den Bau übertragen war) und der Dombaubehörde vom 19. November 1367 das von acht hierzu berufenen Meistern festgestellte Modell als massgebend für den Ausbau des Domes angenommen und die Zerstörung aller andern, sowohl jener, nach denen bisher gearbeitet worden war, als auch der übrigen Concurrenzmodelle, verfügt [3]). Hiermit war jene

[1]) Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Studi di A. Nardini Despotti Mospignotti. Livorno 1885.

[2]) Vergl. den Commentar, womit Frey die Auswahl von Urkundenregesten über den Kuppelbau im Anhange seiner Ausgabe der Biographien Brunelleschis begleitet (SS. 154—193 der Vite di F. Br. etc.).

[3]) Die Schöpfer des endgültigen Modells waren die Baumeister Neri di Fieravante, Benci di Cione, Francesco Salvetti, Andrea di Cione (bekannter unter seinem Beinamen Orcagna) und die Maler Taddeo Gaddi, Andr. Bonainti, Niccolò di Tomaso und Neri di Mone. Wir unterlassen es, die unseren Zwecken ferner liegende Frage, wieviel von dem endgültigen Modelle den acht Meistern, wieviel dem Plane Talentis vom Jahre 1357, wieviel jenem Giovannis di Lapo

Grundrissdisposition festgestellt, wie wir sie heute in dem vollendeten Bau vor uns haben. Gegenüber dem Plane Talentis vom Jahre 1357 wurde das Langhaus um ein Gewölbsfeld (Travée) verlängert, die Chorpartie in Dimension und Anlage der Vierung sowohl, als der drei Chortribünen bedeutend erweitert. Das Achteck des Kuppelraumes wird im neuen Modell von vier mächtigen Pfeilern und ebensoviel in der Höhe der Mittelschiffswölbung gespannten Spitzbogengurten gebildet. Das westliche (gegen das Langschiff gelegene) Pfeilerpaar wird in der Fortsetzung und Höhe der beiden Seitenschiffe von niedrigeren, im Spitzbogen geschlossenen Durchgängen durchbrochen, welche die Verbindung jener mit dem Octogon des Mittelraumes herstellen; in der Mauerdicke des östlichen Pfeilerpaars sind die beiden Sacristeien ausgespart. Die eine der Spitzbogenarcaden, welche die Vierungspfeiler verbinden, vermittelt den Durchgang vom Mittelschiff zum Kuppelraum: die übrigen drei öffnen sich gegen die aus je fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chortribünen (Chorcapellen), deren jede wieder von einem in die Mauerstärke eingelassenen Kranz fünf kleinerer Capellen umfasst wird. Ueber dem Achteck des Mittelraumes erhebt sich der zwischen zwei Gesimsgalerien eingeschlossene, von acht grossen Rundfenstern erhellte Tambur, von dem aus sich die Kuppel in steiler Linie emporwölbt.

Als nun so die Grundlagen zur Fortführung des Baues festgestellt und durch Beschluss der Vorstandschaft der Wollzunft vom

---

Ghini von 1360 angehörte, hier weiter zu verfolgen, und bemerken nur, dass Masse und Form der Kuppel im allgemeinen, wie sie nachher ausgeführt wurde, schon im Entwurf des letztgenannten Dombaumeisters vorkamen. Vergl. über letzteren Pnkt das folgende Kapitel. — Die ausführliche documentarisch belegte Geschichte des in Rede stehenden Concurses, sowie der in unserer Darstellung nur ganz flüchtig berührten übrigen Phasen des Baues, bis zum Beginn der Aufführung der Kuppel, gibt C. Guasti, Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del Campanile secondo i documenti etc. Firenze, Ricci 1887. pp. LXXXVI ff. und Doc. 140 ff. Hierdurch werden manche der Ergebnisse, die Cam. Boito für die Geschichte des Dombaues vom Tode Arnolfos bis zur Wiederaufnahme im Jahre 1367 festgestellt hatte, modifiziert, namentlich auch der Anteil Fr. Talentis an dessen definitiver Gestaltung wesentlich verringert; doch bleibt dem Genannten das Verdienst in seiner Schrift: Il Duomo di Firenze e Francesco Talenti (zuerst veröffentlicht 1865, neuerdings wieder abgedruckt in des Verfassers: Architettura del medio evo in Italia etc. Milano 1880, p. 183—295), die Legende Vasaris abgethan, die Frage des Dombaues zuerst kritisch behandelt und neues Licht über ihn verbreitet zu haben.

15. Dezember 1368 den Mitgliedern der Baubehörde und den Dombaumeistern (Operaj e Capomaestri) die eidliche Verpflichtung auferlegt worden war, von dem angenommenen Modelle bei der Ausführung des Baues in keiner Weise abzuweichen [1]), hatte sich dieser eines schnelleren Fortganges als bisher zu erfreuen. In den folgenden zehn Jahren werden die zwei übrigen Travéen des Langhauses vollendet, beziehungsweise aufgeführt, Ende 1378 ist der vordere grosse Arcadenbogen der Vierung überwölbt. (Guasti p. CIII, doc. 291. 294.) Am 20. Juni 1380 werden die Fundamente für die Kuppelpfeiler begonnen (l. c. p. CVII, d. 309) und in den nächsten zwanzig Jahren die letzteren, sowie der Capellenkranz der drei Chortribünen vollendet. In diesen Zeitraum fällt auch die Einsetzung des Rates der Quatuor officiales Cupolae (Dezember 1392), der mit Rücksicht auf den bevorstehenden Bau der Kuppel den Operaj und Capomaestri aus den Mitgliedern der Wollzunft beigegeben wird [2]). Nachdem sodann in den Jahren 1397—1400 die drei übrigen Arcadenbögen der Vierung hergestellt worden waren (l. c. p. CIX, doc. 410—417), ging man an die Aufführung der Strebemauern und Halbkuppeln der Chortribünen, deren erste, gegen Norden gelegene, anfangs 1408 beendet (l. c. p. CX, d. 446), die mittlere in der zweiten Hälfte des Jahres 1414 begonnen (d. 471), die letzte, südliche aber erst am 20. Juli 1421 ausgerüstet wurde (d. 485).

Bei den letzterwähnten Arbeiten taucht nun zuerst urkundlich der Name Brunelleschi in Verbindung mit dem Kuppelbau

[1]) Guasti, l. c. p. XCVIII und doc. 214. Die Leistung des hier vorgeschriebenen Eides ist von dem Zeitpunkte seiner Einsetzung an bis zum Jahr 1421 durch die im Beschluss vom 15. Dez. 1368 vorgeschriebenen urkundlichen Vermerke darüber, wovon uns eine Reihe erhalten sind, bezeugt. Guasti, l. c. p. XCIX und Nardini p. 58.

[2]) Gaye, Carteggio inedito etc. I, 536 und Frey a. a. O. S. 158. Die Creirung der neuen Behörde wird damit begründet: quod ad presens instant magna et ardua in constructione predicta, videlicet directio hedificii tribune et seu cupule dicte ecclesie etc. Doch scheint ihre Wirksamkeit bald erlahmt zu sein; wenigstens schweigen die vorhandenen Urkunden darüber. Erst im November 1419 feiert sie — wie wir sehen werden — ihre Auferstehung, um nun während des ganzen Kuppelbaues bestimmenden Einfluss auf ihn zu üben.

von S. Maria del Fiore auf: im Verein mit Ghiberti und siebzehn andern Künstlern und angesehenen Bürgern wird der Meister am 10. November 1404 zur Abgabe eines Gutachtens berufen, wie sich ein vom damaligen Capomaestro Giovanni d'Ambrogio bei der Herstellung der Strebemauern der Chortribünen begangener Fehler wieder gut machen liesse[1]). — Von da an haben wir wieder fast dreizehn Jahre — bis Mai 1417 — zu warten, ehe wir auf eine urkundlich beglaubigte Mitwirkung Brunelleschis am Kuppelbau, oder vielmehr an dessen Vorbereitungen stossen.

Vasari zwar weiss von einer durch die Dombehörde im Jahre 1407 zusammenberufenen Versammlung von Architekten zu erzählen, die über die Art der Einwölbung der Kuppel entscheiden sollte, und in der Filippo die Anregung und den Rat zur Aufführung des Kuppeltambours gegeben habe, der denn auch darauf hin sofort begonnen worden sei. Allein ganz abgesehen von der in constructiver Hinsicht durchaus ungereimten Begründung, die Vasari seinem Helden zu Gunsten seines Vorschlages in den Mund legt[2]), findet sich weder in den Urkunden der Opera noch auch bei Manetti eine Erwähnung dieser Versammlung, ebensowenig dessen, dass der Plan zur Aufmauerung des Tamburs von Brunelleschi herrühre. Es erhellt daher, dass der Bericht Vasaris erfunden ist; umsomehr, da die Absicht, in welcher dies geschah — um nämlich das Verdienst der Tamburidee seinem Liebling beilegen zu können —, darin völlig klar zu Tage tritt. Was nun aber jene Absicht betrifft, so wird sie durch das Zeugnis der Urkunden völlig vereitelt. Diese sagen uns, dass der Tambur anfangs 1410 schon soweit aufgeführt war, dass man an die Vollendung der Rundfenster in denselben gehen konnte; ferner dass er im April 1413 bis zum obern innern Galeriegesimse.

---

[1]) Guasti, l. c. p. CIX, doc. 425. Aber schon mit Beschluss der Operaj vom 16. Februar 1406 werden Brunelleschi, Ghiberti und noch drei andere ihrer Genossen als Consulenten (olim consiliarii dicte opere Sancte Reparate) gestrichen (p. CXII, doc. 434). Der Annahme, dass dies für Brunelleschi aus dem Grunde geschah, weil er zu jener Zeit schon in Rom abwesend war, scheint der Umstand zu widersprechen, dass für die übrigen abgesetzten Sachverständigen keine ähnliche Veranlassung zu der fraglichen Massregel vorlag. Zu bemerken ist übrigens, dass Filippo in beiden bezüglichen Urkunden als Goldschmied qualifiziert wird.

[2]) Vasari II, 339: oltra che leverebbe il peso fuor delle spalle delle tribune, verrebbe la cupola a voltarsi più facilmente. Siehe die Widerlegung dieser Gründe bei Nardini, l. c. p. 9 ff.

also in voller Höhe von dreizehn Metern fertig gemauert dastand [1]). Ist nun schon, wenn man den gewohnten, langsamen Fortschritt aller Arbeiten am Domban vor Augen behält, die Annahme höchst unwahrscheinlich, gerade die überaus bedeutende Mauermasse des Tamburs sei mehr als zur Hälfte in dem kurzen Zeitraum von etwas über zwei Jahren hergestellt worden, so zwingt uns der Umstand, dass für eine so wesentliche Aenderung im Banplane, wie sie die Aufnahme eines Tamburs in denselben mit sich bringt, jeder urkundliche Beleg in den Archiven der Opera fehlt, geradezu zu der Folgerung, dass jene nicht von Brunelleschi ausgegangen sein könne, dass vielmehr schon das Modell der acht Meister vom Jahre 1367 den Tambur vorgesehen haben müsse. Und diese Folgerung gewinnt unter Berücksichtigung der vorhin angeführten Reformation vom 15. Dezember 1368, womit den ausführenden Meistern jede Abweichung von dem erwähnten Modelle strengstens untersagt war, und sie bis zum Jahre 1421 immer wieder eidlich auf die Befolgung jener Vorschrift verpflichtet wurden, fast das Gewicht einer positiv beglaubigten Thatsache [2]).

Worum es sich bei der Zuziehung Brunelleschis zu den Beratungen der Dombaubehörde im Jahre 1417 vor allem handelte, erfahren wir übereinstimmend sowohl aus der Erzählung Manettis und Vasaris (der letztere lässt den Meister dazu unwahrscheinlich genug von den Operaj aus Rom geradezu berufen werden), als auch aus dem Zeugnis der Urkunden. Jene legen den Nachdruck auf die ungeheuren Schwierigkeiten der Ausführung einer Kuppel von solchen Dimensionen und der Herstellung der Einrüstung dazu; — in diesen wird die Entlohnung von zehn Goldgulden, welche Brunelleschi am 26. Mai 1417, sowie die von fünf Gulden, welche

[1]) Gnasti, l. c. p. CXIII, doc. 454 u. 467. Nardini p. 13 u. 41.

[2]) Die ausführliche Darlegung, dass der Tambur schon im Modell vom Jahre 1367 vorkam, siehe bei Nardini a. a. O. p. 11 ff. Der genannte Autor führt sogar (p. 128 ff.) gewichtige Gründe dafür ins Feld, dass derselbe schon im Entwurfe des Giov. di Lapo Ghini, wonach seit 1360 gebaut wurde, vorhanden, vielleicht sogar eine Conception Arnolfo di Cambios war. Dass die mit der letzteren Behauptung scheinbar in Widerspruch stehende bekannte Freske der Cappella de' Spagnuoli bei S. Maria Novella in Florenz, nicht der Entwurf Arnolfos, — überhaupt kein Bild des Domes darstelle, wie man bis vor kurzem geglaubt, wird nun allgemein angenommen. (Nardini, l. c. p. 16 u. 105; Derselbe, Il sistema tricuspidale e la facciata del duomo di Firenze, Livorno 1871, p. 150, und Burkhardt, Cicerone II, S. 58.)

fast gleichzeitig einem Meister Giov. dell' Abbaco am 30. Juni desselben Jahres ausgezahlt werden, mit den Diensten begründet, die beide betreffs der Ausführung der Kuppel geleistet hatten [1]). Dass es sich dabei vor allem um die Art und Weise dieser handelte, beweisen nicht bloss die Aufträge, die unmittelbar darauf zwei Tischlermeistern zu Modellen: secundum ordinem Cupole maioris fiende (d. h. also wohl für die Einrüstung) gegeben wurden (Guasti, doc. 21, 22 und 24), sondern auch der Umstand, dass — vermutlich, weil die eingelieferten Arbeiten den Erwartungen nicht entsprachen — bald darauf der damalige Dombaumeister Giov. d'Ambrogio, wie auch zwei andere Bauverständige, Matteo di Leonardo und Vito da Pisa, mit der Herstellung von Einrüstungsmodellen für die Kuppel betraut, und dafür im August 1418 bezahlt werden [2]).

Dass Brunelleschi inzwischen — und zwar gleich nach jenen Beratungen im Mai 1417 — nach Rom zurückgereist sei, wie seine Biographen behaupten, um erst 1419 (Manetti) oder gar erst 1420 (Vasari) wieder nach Florenz heimzukehren, wird durch das Zeugnis der Urkunden, welche seine Anwesenheit daselbst seit Mitte 1418 darthun, widerlegt. Ebenso grundlos legen ihm die Biographen bei Gelegenheit jener Beratung den Vorschlag in den Mund, zur Entscheidung der obschwebenden Fragen eine Versammlung von in- und ausländischen Sachverständigen zu berufen. Es war ja dies das gewöhnliche, bisher schon oft beim Dombau angewandte Auskunftsmittel, das nicht erst von Brunelleschi in Anregung gebracht zu werden brauchte. Von einer Teilnahme ausländischer Architekten aber an irgend einer der Beratungen oder Bewerbungen, die sich an den Dom- und Kuppelbau knüpfen, ist in den Acten durchaus keine Kunde überliefert. Hierin, sowie in all den übrigen fabulosen Einzelheiten ihrer Schilderung haben die Biographen Brunelleschis

[1]) Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore. Firenze 1857, doc. 16 u. 23: Per sua faticha di fare disegni et per esercitarsi intorno a' fatti della Cupola ... pro consilio per eum dato super hedifitio maioris Cupole. Hiemit widerlegt sich auch jene Angabe der Biographen, wonach Brunelleschi bei dieser Gelegenheit seine Ansichten über die Kuppeleinwölbung noch durchaus geheim und die Operaj durch die absichtliche Dunkelheit und Zweideutigkeit seiner Antworten in Spannung gehalten hätte.

[2]) Dabei heisst es ausdrücklich: pro uno modello de ligno, fecit pro armadura maioris Cupole ... pro exemplo armadure maioris Cupole. Guasti, l. c. doc. 25, 26 u. 27.

offenbar Elemente der volkstümlichen Tradition aufgenommen, welche sich schon während der Ausführung des grossartigen Unternehmens, das ganz Florenz in Atem hielt, daran geheftet haben mochte, — Elemente, deren wenn auch unbewusster Zweck es war, die glückliche Ueberwindung aller der Hindernisse, die sich seiner Verwirklichung entgegensetzten, und damit zugleich den Scharfsinn und die Findigkeit des eigenen Volksgeistes, der ihrer dennoch Meister ward, ins hellste Licht zu setzen [1]).

Will man nun aber der Angabe der Biographen über eine neuerliche Romreise Brunelleschis dennoch Glauben beimessen, so kann sie in keinem Falle den von ihnen behaupteten mehrjährigen, sondern höchstens einen kurzen Aufenthalt von Mitte 1417—1418 daselbst zur Folge gehabt haben; doch ist auch dieser unwahrscheinlich, da die einmal in Fluss geratene Frage der Kuppeleinwölbung unsern Meister in Florenz festgehalten haben wird, um ihrer Entwickelung mit Aufmerksamkeit folgen zu können und sofort zur Stelle zu sein, wenn die Stunde der Entscheidung geschlagen haben würde [2]).

Das letztere war in der That bald der Fall. Sei es, dass die vom Dombaumeister und den zwei andern Maestri eingereichten Modelle ebensowenig entsprachen, wie die früheren, nach den Ratschlägen Brunelleschis und Giovannos dell' Abbaco im Jahre 1417 hergestellten; sei es, dass die Operaj wegen der Wichtigkeit der Entscheidung eine allgemeine Wettbewerbung für nötig erachteten, — die Urkunden bezeugen, dass auch sie zu dem eben erwähnten, von ihren Vorgängern wiederholt beliebten Mittel griffen. Am 20. August 1418 liessen sie einen öffentlichen Aufruf zur Einreichung von Modellen oder Zeichnungen für die Einwölbung der Kuppel ergehen, worin dem Sieger eine Belohnung von 200 Goldgulden, allen aber, die sich daran beteiligen würden, eine entsprechende Vergütung ihrer Mühe und Arbeit zugesichert ward. Der Termin war ursprünglich bis Ende September festgestellt, wurde aber in der Folge wiederholt, zuletzt bis zum 12. Dezember des-

[1]) Vasari II, 344 u. 1. Guasti, l. c. p. 193 und Frey a. a. O., S. XXIII.

[2]) Ein bestimmtes Zeugnis gegen eine nochmalige längere Abwesenheit Brunelleschis aus Florenz liegt auch in der Angabe seines Pflegesohnes Andrea di Lazzaro Cavalcanti vor, wonach er schon im Jahre 1417 von ihm aufgenommen worden war (siehe dessen Vermögensfassion vom Jahre 1433 weiter unten im Anhang IV, 1).

selben Jahres verlängert [1]). Dabei handelte es sich in erster Reihe um die Ausführungsmodalitäten, nicht um neue Baumodelle für die Kuppel, wie aus der unten mitgeteilten Stelle des Aufrufs erhellt. Auch dass sich unter den zwölf Meistern, die — ausser Filippo und seinen Genossen, sowie Ghiberti — an der Concurrenz teilnahmen, nur ein Maestro di pietra, dagegen acht Maestri di legname finden, ferner die verhältnismässig geringen Summen, die ihnen für ihre Arbeiten ausgezahlt werden, scheinen dafür zu sprechen, dass diese nur die zur Aufführung der Kuppel erforderlichen Hilfsvorrichtungen u. s. w. betrafen [2]).

Auch Brunelleschi beteiligte sich, wie eben erwähnt, an der Preisbewerbung, indem er im Verein mit Donatello und Nanni d'Antonio di Banco ein Modell in Mauerwerk aufführen liess, wobei es ihm darauf ankam, die Möglichkeit der Einwölbung der Kuppel ohne Einrüstung darzuthun [3]). Die Dombaubehörde war sich auch sofort der Wichtigkeit der von den drei Meistern vertretenen neuen Idee bewusst. Beweis dessen, dass sie schon zehn Tage nach Ausschreibung des Wettbewerbs (31. August 1418) einen

---

[1]) Guasti. doc. 11—14. Der Aufruf verlangt: aliquem modellum sive disegnum pro volta maioris Cupole ... tam pro armadura quam pro pontibus quam in aliqua alia re, sive aliquo ordigno pertinente ad constructionem, conductionem et perfectionem dicte Cupole sive volte. Man bemerke, dass ausdrücklich modellum pro volta maioris Cupole (nicht modellum maioris Cupole), d. h. keine neuen Kuppelmodelle, sondern nur Modelle für die Einwölbung der Kuppel, ihre Ausführung, Herstellung verlangt werden, wie dann im folgenden: „sowohl für die Lehrbögen als Einrüstungen, als auch für irgend andere Vorrichtungen oder Maschinen, welche zum Aufbau, zur Aufführung und Vollendung der genannten Kuppel oder Wölbung dienen könnten" im einzelnen präcisiert wird. (Nardini, l. c. p. 19 ff.)

[2]) Aus dem Wortlaut der Urkunden, die die für diese Arbeiten bezahlten Summen verzeichnen (Guasti, doc. 31—42), ist dies klar nicht herauszulesen. Die darin gebrauchten Ausdrücke: ad esenpro de la Cupola magiore, modelo per la Cupola magiore, sind zu allgemein gehalten (nur in einem ist direct von armadura a la Cupola magiore die Rede). Allein, würde es sich um neue Baumodelle gehandelt haben, so wären dazu — im jetzigen Stadium der Angelegenheit — ganz anders detaillierte Arbeiten erforderlich gewesen, als es die hier in Frage stehenden sein konnten, nach den geringen Summen, womit sie entlohnt werden, zu urteilen.

[3]) Das erstere erhellt aus Guasti, doc. 18 u. 20, wonach an dem Modell der drei Meister (ausser der hölzernen Laterne und Gesimsgalerie) nur Mauerarbeiten bezahlt wurden, — das letztere aus doc. 43, worin es ausdrücklich als: fatto sanza alchuna armadura bezeichnet wird.

Ausschuss von vier Fachmännern entsendet, welche die (am 1. September begonnene, am 22. October vollendete) Herstellung des Modells überwachen sollen, um sich davon zu überzeugen, ob die Ausführung der Kuppel nach der von Filippo und Genossen anzugebenden Art möglich sein werde[1]). Sonach gehört alles, was die Biographen Filippos, besonders aber Vasari, der diesen Teil seines Berichtes mit den auserlesensten Blüten seiner Fabulierkunst ausstaffiert hat, von den unsinnigen Projecten, die bei Gelegenheit dieses Concurses für die Ausführung der Kuppelwölbung auftauchten, von den Hindernissen, gegen die Brunelleschi anzukämpfen hatte, von dem Misstrauen und dem Spott, denen seine Vorschläge begegneten, ja von den thätlichen Angriffen, denen er bei ihrer Verteidigung ausgesetzt war, zu erzählen wissen, bis es ihm endlich gelang, seine Idee den massgebenden Kreisen plausibel zu machen und ihre Ausführung sicherzustellen, in den Bereich der Erfindungen[2]). Wovon hingegen die beiden genannten Quellen nichts zu berichten wissen, das ist die urkundlich bezeugte Teilhaberschaft Donatellos und Nanni di Bancos an der Idee, die Kuppelwölbung ohne Traggerüste herzustellen, die für den ferneren Verlauf der Angelegenheit massgebend werden sollte. Wenn nun auch die beiden Meister schon bei dem nächsten Schritte, der in der Sache geschieht, vor dem überlegenen Genie ihres dritten Genossen zurücktreten, um nicht weiter bestimmend in den Kuppelbau einzugreifen, so erfordert es die Gerechtigkeit einer unparteiischen Darstellung doch umsomehr, ihre Verdienste um dies entscheidende Moment zu betonen[3]).

---

[1]) Guasti, doc. 17 u. 19. Derselbe und nach ihm alle andern, die sich mit dem Gegenstande befasst haben, nimmt irrtümlich an (l. c. p. 191 u. 192), Brunelleschi habe im Jahre 1418 allein ein Modell, und im folgenden ein zweites mit Donatello und Nanni di Banco gearbeitet. Allein die hier in Betracht kommenden Documente (No. 17, 19, 20 u. 43) beziehen sich alle auf ein und dasselbe, von den Dreien im Verein hergestellte Modell, denn schon im doc. 19 vom 20. Dez. 1418 ist von dem modellum Filippi ser Brunelleschi et sociorum die Rede. Nardini (l. c. p. 21) hat hier zuerst das Richtige getroffen. Frey (l. c. S. 165 ff.) kommt in seiner mit überflüssiger Umständlichkeit ausgeführten Behandlung der Frage doch auch nur zu demselben Resultat.

[2]) Vergl. die punktweise Widerlegung des Vasarischen Berichtes bei Nardini a. a. O. p. 22 ff., wie auch das auf den vorhergehenden Seiten Ausgeführte.

[3]) Dass es sich dabei nicht etwa um blosse mechanische Mithilfe gehandelt habe, wie Semper (Fil. Brun. S. 14) anzunehmen scheint, ergibt sich daraus, dass die Bezahlung für diese an andere Meister erfolgt (doc. 18), dass dagegen in

Was endlich den Anteil Lorenzo Ghibertis an der in Rede stehenden Wettbewerbung betrifft, so sagen uns die Documente, dass er dazu, unterstützt von dem Tischler Bartolomeo dallo Studio, zwei Modelle geliefert habe, darunter eines, woran auch Mauerarbeiten vorkamen. Ob eines oder das andere davon auch auf die Ausführung der Kuppel ohne Einrüstung berechnet gewesen sei, lässt sich aus dem Wortlaut der Texte klar nicht herauslesen [1]). Fast scheint es aber so, wenn man aus der obenangeführten Art der Verfertigung (in Mauerwerk) sowie daraus folgern darf, dass — wie wir gleich sehen werden — infolge dieser Bewerbung Brunelleschi und Ghiberti mit der gemeinsamen Herstellung eines neuen Modells betraut wurden. Jedenfalls gingen unter allen eingelangten Arbeiten diejenigen unserer beiden Meister am detailliertesten in die Lösung der Aufgabe ein, denn jede der dafür gezahlten Belohnungen — 300 Lire für Ghiberti, 312 Lire 9 Soldi 8 Den. für Brunelleschi und Genossen — übertrifft selbst die höchste der für die übrigen elf Concurrenzentwürfe angewiesenen Summen um nahe das Dreifache.

Manetti und Vasari haben aus der angeblich grossen Differenz der an Brunelleschi und Ghiberti bezahlten Summen den Vorwurf einer einseitigen Bevorzugung des letzteren durch die Operaj abgeleitet. Dass derselbe aber nichtig sei, hat schon Milanesi erwiesen [2]). In der That stimmen die fraglichen Summen, wie angegeben, nahe überein, wenn wir alle für das Modell Filippos ausgelegten Einzelposten (in doc. 18, 20 und 43) zusammennehmen. In den 300 Lire Ghibertis ist allerdings sein persönliches Honorar (dessen Höhe uns nicht überliefert ist) nicht miteinbegriffen. Allein erwägt man, dass er zwei Modelle geliefert hatte, so wäre man noch eher berechtigt, den Vorwurf der Biographen zu Ungunsten Brunelleschis umzukehren, wenn man nicht, wie wir selbst, die Meinung vertritt, die Höhe der Entschädigungen sei auf Grund von gewissenhafter Abschätzung der Leistungen sämtlicher Bewerber bemessen worden, deren Nachprüfung uns freilich bei den oft zu unbestimmt,

---

doc. 43, wo es sich offenbar um die Entlohnung der Idee selbst handelt, alle drei Genossen genannt sind, und die Verteilung der dafür festgesetzten Summe von 45 Goldgulden unter sich ihnen selbst überlassen wird.

[1]) Guasti, doc. 29 u. 30. Das letztere sagt bestimmt: in dictis modellis vel altero eorum. Was Frey a. a. O. S. 164 über das Detail der Arbeit an demselben ausführt, beruht auf blosser Vermutung.

[2]) Vasari II. 353 n. 2.

oft zu lakonisch gehaltenen Urkundentexten nicht mehr möglich ist. — Uebrigens ist die Verwirrung bei beiden Biographen gerade in diesem Punkte in die Augen springend: sie verlegen die Anfertigung der fraglichen Modelle in den Frühling 1420, nachdem Brunelleschi und Ghiberti zu Provveditoren des Kuppelbaues ernannt worden waren, behaupten, es seien dies die ersten Modelle, die von den Beiden hergestellt wurden, lassen sie aber schon im Sommer und Herbst des vorhergehenden Jahres dafür ihre Bezahlung empfangen!

Einzig und allein aus der Höhe der obenangeführten Entschädigungssummen ist es auch nur möglich, einen Schluss auf das Resultat des Preisausschreibens vom Jahre 1418 zu ziehen, da die Urkunden sonst keine Aufschlüsse dafür ergeben. Der Preis von 200 Goldgulden (ein Goldgulden stand zu jener Zeit im Wert von vier Lire), der für den geeignetsten Entwurf ausgesetzt war, wurde nicht zuerkannt, ja nicht einmal ganz unter die beiden Bewerber verteilt, deren Arbeiten, nach der Grösse des Honorars zu urteilen, als die relativ preiswürdigsten befunden worden waren. Die Prüfung der eingegangenen Modelle aber scheint, wie aus der Datierung der Mehrzahl der Zahlungsanweisungen dafür erhellt, noch im Laufe des Jahres 1419 vor der am 20. November erfolgten neuerlichen Einsetzung des Ausschusses der Quatuor officiales Cupolae erfolgt zu sein [1]). In die Hände dieses letzteren wird nunmehr zusammen mit den Consuln der Wollzunft und den Operaj die oberste Leitung und Aufsicht über den Kuppelbau gelegt. Er muss seine Aufgabe auch sofort mit vollem Ernst erfasst haben. Denn kaum hat er sich constituiert, so beginnen auch schon seine Beratungen mit einer Anzahl von Meistern, die sich zumeist schon an den bisherigen Concurrenzarbeiten beteiligt hatten, im Verein mit Brunelleschi und Ghiberti [2]).

---

[1]) Guasti, doc. 1 u. 2, sowie oben S. 62 Anm. 2.

[2]) Guasti, doc. 46. Nach der geringen Höhe der Entlohnung müssen die Meister — mit Ausnahme des Giov. di Gherardo da Prato, der auch Zeichnungen lieferte und dafür dreimal soviel erhielt, als die übrigen — nur um ihre sachverständigen Ratschläge angegangen worden sein. Dies beweist übrigens auch der Wortlaut von doc. 48: per aver consiglo sopra'l detto modello . . . da dì 20 di novembre 1419 in sino a questo dì (d. h. den 24. April 1420).

Aller Wahrscheinlichkeit nach bildeten den Gegenstand dieser Beratungen die Aenderungen, welche für die endgültige Feststellung der Kuppelausführung an den Modellen der ebengenannten beiden Meister für notwendig erachtet wurden. So müssen wir wenigstens aus dem Resultate der Verhandlungen schliessen, womit eben ihnen der Auftrag zur gemeinsamen Anfertigung eines Holzmodelles secondo l'intenzione de quattro citadini della Chupola zu Teil wird [1]). Nachdem dieses nun in der Zeit vom 8. März bis 22. April 1420 hergestellt und schon am 2. oder 3. April (Guasti doc. 45) ein neuerlicher Aufruf zu seiner Beurteilung erlassen worden war (über dessen Resultate wir indes keine actenmässige Aufklärung erhalten), wurden von der leitenden Behörde, offenbar auf Grundlage einer das endgültige Modell begleitenden und in seine Einzelheiten erklärend eingehenden Denkschrift seiner Verfertiger, die Normen für die Ausführung festgestellt und zum Bauprogramm erhoben. Sie sind uns in der von Manetti und Vasari überlieferten, von ihnen aber dem Brunelleschi allein zugeschriebenen Fassung jener Denkschrift erhalten, welche in der That alle für die Bauausführung erforderlichen Bestimmungen und Hauptdimensionen im grossen Ganzen in hinreichender Klarheit und Ausführlichkeit enthält, unter Berücksichtigung des Umstandes, dass diese in dem vorgelegten Modelle ihre nähere Erklärung fanden [2]). Die Biographen

---

[1]) Guasti, doc. 47—50. Der genannte Autor irrt, wenn er p. 192 annimmt, jeder der beiden Meister habe ein besonderes Modell gefertigt. Das Gegenteil ergibt sich vielmehr daraus, dass die Zahlungsanweisung für Ghiberti (doc. 49) einfach auf jene für Brunelleschi (doc. 48) Bezug nimmt, ohne, wie in dieser geschieht, die Arbeiten, wofür sie erfolgt, von neuem zu spezialisieren; offenbar aus dem Grunde, weil es eben ein und dieselbe Arbeit war. Noch unzweifelhafter folgt dies aber aus doc. 50, welches die Verrechnung für Handarbeit und Material zu dem neuen Modelle enthält, und worin immer nur von einem solchen die Rede ist. Aus demselben Document ergibt sich auch, dass das Modell aus Holz gefertigt war. Jeder der beiden Meister wird dafür mit 10 Goldgulden bezahlt (siehe auch die Ausführungen bei Frey a. a. O. S. 171 ff. u. 174).

[2]) Guasti, doc. 51; Manetti, ed. Frey S. 88 und Vasari II, 347. Siehe auch Anhang V, 1. — Das Original dieses Documentes ist in den Büchern der Opera nicht mehr vorhanden; wir sind dafür auf die Copien der beiden Biographen angewiesen, wovon die des älteren die correctere ist. Die Gründe, warum wir in der uns vorliegenden Fassung nicht den das Modell begleitenden Rapport, sondern den amtlichen, notariell redigierten Beschluss der Dombaubehörde (der aber in allem wesentlichen sich auf jenen gestützt haben dürfte) zu er-

Brunelleschis schliessen jede Mitwirkung Ghibertis an der Verfassung des in Rede stehenden Programmes aus. Der unparteiische Beurteiler des bisherigen Verlaufs der Preisbewerbung, wie er durch das Zeugnis der Urkunden festgestellt ist, wird jedoch nicht umhin können, ihm, wie an der Herstellung jenes Modells, so auch an der im Grunde nichts weiter als dessen Erklärung bildenden Begleitschrift einen Anteil zu gönnen, womit indes nicht in Frage gestellt werden soll, dass derjenige Brunelleschis auch hier der massgebende gewesen sei [1]).

---

kennen haben, sind zuerst von Frey (a. a. O. S. 175) entwickelt worden. Wir fügen ihnen als ein weiteres Zeugnis für die Ansicht, die sie stützen, hinzu, dass in einem Beschluss (Gnasti, doc. 52), womit zwei Jahre darauf einige Massbestimmungen der ursprünglichen Deliberation abgeändert werden, auf diese ausdrücklich mit den Worten: considerantes provisionem et deliberationem ultimo factam per eorum officia supra dicta Bezug genommen ist. Unter Festhaltung dieses Gesichtspunktes verliert dann auch der Schluss der Deliberation das Sonderbare, was ihm anhaftet, wenn man ihn Brunelleschi in den Mund legt. Es wird darin bezüglich der Modalitäten für die Aufführung der Kuppel über die Höhe von dreissig Ellen hinaus, also wo die eigentlichen Schwierigkeiten erst recht beginnen, kurz und gut auf die Anordnungen der Meister verwiesen, in deren Händen zu jener Zeit die Fortführung des Baues liegen würde. Die Dombaubehörde wollte und konnte auch in ihrem offiziellen Bauprogramm nicht in die Feststellung der Einzelheiten der weitern Ausführung, die von jenem Punkte an sich viel schwieriger gestalten musste, eingehen; sie überlässt diese Aufgabe den dazumaligen Bauleitern. In ihrem Munde findet der fragliche Schluss daher seine natürliche Berechtigung: im Munde Brunelleschis dagegen im gegenwärtigen Stadium der Sache selbst dann nicht, wenn man ihm mit der ihm von Vasari — fälschlich — imputierten Geheimhaltung seiner darauf bezüglichen Ideen zu erklären versuchte. — Hiernach entfällt dann auch die Notwendigkeit, in dem fraglichen Schlusse einen zu diesem Zwecke hinzugefügten Zusatz der Biographen zu erblicken, wie Nardini (a. a. O. p. 37) es thut. Dagegen ist die salbungsvolle Einleitung, womit Vasari seinen Helden die Denkschrift beginnen lässt, natürlich — ebenso wie die übrigen wohlgesetzten Reden, die er ihn bei sonstigen Anlässen halten lässt — seine eigene Erfindung. Dies erhellt unzweifelhaft schon allein daraus, dass er Brunelleschi darin die absurde Behauptung in den Mund legt, der Spitzbogen übe einen Schub nach oben aus, dem man durch das Gewicht der Laterne begegnen müsste! Damit widerlegt sich die von Milanesi (Vasari II, 347 n. 1) nach Gnasti (l. c. p. 30 nota) ausgesprochene Vermutung, die Einleitung sei vielleicht dem eigenhändigen Exemplar der Denkschrift Brunelleschis entnommen (siehe darüber auch Frey a. a. O. S. 176).

[1]) Nardini a. a. O. p. 27. Der Eingang der Denkschrift kennzeichnet sie selbst auch nur als Erklärung für das Modell in den Worten: Qui appresso faremo menzione di tutte le parti che si contengono nel modello fatto per

Gleichzeitig mit den vorangeführten Entscheidungen, oder wenige Tage später, erfolgte mit Beschluss der Dombaubehörde vom 16. April 1420 die Ernennung Brunelleschis, Ghibertis und des bisherigen Vicecapomaestro am Domban, Battista d'Antonios, zu Bauleitern (provisores, provveditori) der Kuppel. Allen dreien wurden gleiche Rechte und gleicher Gehalt gewährt [1]), für den Fall ihres Todes, ihrer Abdankung oder Dienstesentlassung aber zugleich Ersatz vorgesehen in der Person des Malers Giuliano d'Arrigo detto Pesello (1367—1446) als ersten, und des Litteraten und Architekten Giovanni di Gherardo Acquetini da Prato (c. 1360—1442) als zweiten Stellvertreters, welche beide auch schon an den bisherigen Concurrenzen teilgenommen hatten [2]).

Im Eingang des Ernennungsdecrets wird wohl auf die seither stattgehabten Beratungen mit Fachverständigen und andern Vertrauensmännern, auf die vielen eingelieferten Modelle und die sonstigen bisherigen Vorkehrungen Bezug genommen, jedoch weder das end-

---

esempio della Cupola maggiore. Die Anwendung der Mehrzahl in den Eingangsworten beweist auf alle Fälle die Mitwirkung mehrerer Personen bei deren Verfassung, — mag man sie nun auf die Dombehörde oder aber auf Brunelleschi und Ghiberti beziehen.

[1]) Gnasti, doc. 71. Den drei Provveditoren wird ein Monatsgehalt von nur je drei Goldgulden ausgeworfen, wo doch derselbe in der Regel bei den vorhergegangenen Dombaumeistern sechs bis acht Gulden betragen hatte. Manettis Behauptung: che mai più a capomaestro dell' Opera insino a quel tempo non s'era dato meno, wird durch die Urkunden durchaus bestätigt, Vasaris gegenteilige Angabe: facendogli la provisione medesima . . . che avevano fin allora data agli altri capimaestri hingegen widerlegt.

[2]) Das Wenige, was über Person und Werke des ersteren bekannt ist, findet sich zusammengestellt bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe Bd. III, S. 90 ff. Der Ruf Giovannis da Prato beruht mehr auf seiner Thätigkeit als Schriftsteller und Dantecommentator, denn als Bankünstler, wenigstens wissen wir ausser dem, was in folgendem noch über seine Einflussnahme auf den Kuppelbau zu berühren sein wird, sonst nichts über seine Thätigkeit als solcher. Von 1417—1426 hatte er die öffentliche Lehrkanzel für Erklärung der Divina comedia mit einem Jahresgehalt von 72 Goldgulden inne, bis man sie aus Sparsamkeitsrücksichten zeitweilig aufhob. Erst neuerdings ist er auch als wahrscheinlicher Verfasser des unter dem Titel: Il Paradiso degli Alberti bekannten Werkes, das uns die florentinische Gesellschaft im Ausgange des 14. Jahrhunderts mit ihren mannigfachen Interessen vorführt, nachgewiesen. Siehe A. Wesselofsky, Il Paradiso degli Alberti, Romanzo di Giovanni da Prato. Bologna 1867, Vol. I, Parte 2, p. 67 squ. Daselbst finden sich auch andere Dichtungen Giovannis veröffentlicht.

gültige Modell der beiden Meister, noch die Vollzugsvorschrift dazu ausdrücklich erwähnt. Den Provveditoren wird im Gegenteil sowohl was die Art und Weise der Ausführung des ganzen Baues von seinem Beginn bis zur Vollendung, als was die Kosten dafür betrifft, Generalvollmacht gegeben[1]). Beides muss auf den ersten Augenblick befremden, wenn man sich der Mühen, die die Feststellung des endgültigen Modells gekostet, einerseits, andererseits aber der eifersüchtigen Wachsamkeit erinnert, womit die Dombaubehörde in den bisherigen Stadien des Baues beflissen gewesen war, ihren Einfluss selbst in die kleinsten Details desselben zu wahren. Doch wird es bei näherem Erwägen nicht schwer, für ihr Vorgehen eine annehmbare Erklärung zu finden. Sie sezte wohl — und gewiss nicht mit Unrecht — voraus, dass die Meister, in deren Hände der Kuppelbau gelegt ward, nicht ohne zwingenden Grund von ihrem eigenen Modell abweichen würden; dann aber war sie auch fest entschlossen, trotz jener bedingungslosen Bevollmächtigung nicht bloss die Oberleitung des Baues, sondern auch die Entscheidung aller wichtigen Einzelfragen von Fall zu Fall sich selbst vorzubehalten und die Provveditoren nur als Organ für die Vollstreckung ihrer Beschlüsse gelten zu lassen. Dass wir mit dieser letzteren Annahme zum mindesten nicht fehl gehen, davon werden wir Gelegenheit haben, uns im weiteren Verfolg des Kuppelbaues vollste Ueberzeugung zu verschaffen.

Weist die Ernennungsurkunde in den eben erörterten Punkten eine Lücke auf, so widerlegt ihr Wortlaut dafür um so klarer eine Reihe von Behauptungen, womit die Biographen Brunelleschis ihren

---

[1]) Guasti, doc. 71: . . . Considerantes qualiter super novi operis dicte Cupole constructione fuit multoties in diversis temporibus per ipsos officiales Cupole, cum quampluribus ipsius Operis intelligentibus magistris et aliis hedificatoribus praticatum et cum diligentia discussum, et super ipso opere quamplures modelli et alia quamplura facta et ordinata, et super ipso pluribus conclusionibus quamplurium intelligentium intellectis etc. . . . Providerunt, deliberaverunt atque eligerunt infrascriptos (folgen die Namen) in provisores dicti operis Cupole construendi, et ad providendum, ordinandum, et construi, ordinari, fieri et hedifiari faciendum, a principio usque ad finem . . . illis hedifitiis magisteriis muramentis modis formis et condictionibus, et illis sumptibus, et aliis quibuscumque, de quibus et prout et sicut eisdem videbitur convenire et expedire judicabunt, predicta eorum intelligentie atque prudentie committentes, usque ad ipsius Cupole perfectionem et complementum etc.

Schilderungen auf Kosten der Wahrhaftigkeit dramatisches Interesse zu verleihen bestrebt waren. Sie lassen ihren Helden vorerst zum alleinigen Leiter des Kuppelbaues ernennen, ihm aber die Arbeiten — aus Misstrauen gegen die Möglichkeit der Ausführung nach seinen kühnen Vorschlägen — bloss bis zur Höhe von vierzehn (nach Vasari von zwölf) Ellen übertragen. Obwohl durch dies Vorgehen der Operaj beleidigt, übernimmt Brunelleschi — so lautet ihre Erzählung — dennoch den Auftrag, weil er sich den Ruhm des grossen Werkes nicht entgehen lassen will. Nun wird ein förmlicher Volksaufruhr der Parteigänger Ghibertis in Scene gesetzt: sie bestürmen die Behörde, ein Unternehmen, dessen Misslingen notwendig Schande und Spott des In- und Auslandes über Florenz brächte, nicht in die Hände eines einzigen, überdies unerprobten Mannes zu legen, — alles dies nur, um Ghiberti auch Anteil am Kuppelbau zu verschaffen. Die Intrigue glückt denn auch: die Dombaubehörde lässt sich umstimmen und Ghiberti wird mit gleichen Rechten und gleicher Bezahlung Filippo an die Seite gegeben. Dieser ist der Verzweiflung nahe; die Entschuldigung der Operaj und ihr Trost, dass er ja doch als Erfinder und Schöpfer des Werkes gelte, wären nicht im stande, ihn davon abzuhalten, dass er Modelle und Zeichnungen verbrenne und die Mühe langer Jahre zu nichte mache, wenn ihn nicht seine Freunde Donatello und Luca della Robbia von seinem Entschlusse abbrächten. So lässt er sich endlich bewegen, das Werk doch zu übernehmen, aber widerwillig, weil er Ruhm und Ehre mit Ghiberti zu teilen haben wird [1]).

Wir sind schon durch unsere bisherige Darlegung, sowie durch den oben mitgeteilten Wortlaut der entscheidenden Stellen aus den hier vor allem als Beweismaterial in Betracht kommenden Ernennungsdecrete der Notwendigkeit und Mühe einer Widerlegung aller dieser Erfindungen überhoben, und brauchen uns deshalb nicht darauf einzulassen, durch den Nachweis der vielen Widersprüche in den Einzelheiten der Erzählung namentlich bei Vasari neue Argumente für ihre geringe Glaubwürdigkeit beizubringen. Es sei nur noch hervorgehoben, dass keiner der beiden Biographen der Ernennung des dritten Provveditore Battista d'Antonio, noch auch im weiteren Verlauf der Darstellung seiner urkundlich vielfach bezeugten Thätigkeit beim Kuppelbau irgend Erwähnung thut.

---

[1]) Manetti bei Frey a. a. O. S. 91 ff., und Vasari II, 350 ff.

Eines der wenigen Details ihrer Darstellung, dessen Wahrscheinlichkeit mindestens weder durch innere Gründe, noch durch entgegenstehende Belege angefochten wird, betrifft die von Brunelleschi auf Wunsch der Dombaubehörde vorgenommene Einwölbung einer Capelle in S. Jacopo sopr'Arno, deren Bau gerade zu jener Zeit durch Schiatta Ridolfi in Angriff genommen war, nach der neuen, von dem Meister für die Domkuppel vorgeschlagenen Methode ohne Lehrgerüste. Die glänzende Probe, die diese dabei vor den Augen der Operaj bestand, soll den früheren mündlichen Darlegungen Filippos über ihre Anwendbarkeit auch auf die grössere Aufgabe schliesslich Glauben verschafft, und den endgültigen Beschluss, ihm dieselbe zu übertragen, bestimmt haben[1]). Laut Vasari hätte Brunelleschi aus gleichem Anlass eine zweite Capelle in S. Felicita für Bart. Barbadori in gleicher Weise eingewölbt, während Manetti ihre Ausführung wohl auch um die gleiche Zeit ansetzt, sie aber nicht in Verbindung mit der Kuppelconcurrenz, sondern mit der Errichtung eines Palastes für dieselbe Familie im Borgo Oltr'Arno bringt. Brunelleschi habe auch dafür den Entwurf geliefert, der Bau sei aber wegen Bankerotts des Bauherrn nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen[2]). Von den beiden in Rede stehenden Capellen, wovon wenigstens die in S. Felicita in den Formen des neuen Stils ausgeführt war, denn Manetti betont ausdrücklich, sie sei nuova foggia a quello tempo e bellissima gewesen (siehe auch oben S. 22 Anm. 1), ist die erste bei einer Wiederherstellung der Kirche im Jahre 1709 gänzlich demolirt worden. Die zweite besteht zwar in der Capp. Capponi (rechts vom Eingang in S. Felicita gelegen) fort, ihre Architektur wurde aber mit der der übrigen Kirche 1736 völlig modernisirt und auch die Kuppel Brunelleschis

---

[1]) Die von Manetti (ediz. Frey S. 87) beschriebene Art der Ausführung mit Hilfe der sogenannten „Leier", eines im Mittelpunkt der Wölbfläche befestigten Schnurmasses von der Länge ihres Halbmessers ist auch heute noch für Hängekuppeln von kleiner Spannung in Anwendung. Dazu stimmt dann aber freilich seine Bezeichnung des Gewölbes der Capp. Ridolfi als „a creste e a vela" — mit Rippen und Segeln — nicht; denn unter dieser sind offenbar die melonenförmig gerippten Kuppelgewölbe mit Lünettenschildern zu verstehen, die Brunelleschi bei der alten Sacristei von S. Lorenzo und der Capp. Pazzi in Anwendung brachte.

[2]) Vasari II, 350 und Manetti, l. c. S. 103.

musste, um für die Anlage einer Empore über der Capelle Raum zu schaffen, später einer Flachkuppel weichen [1]).

Ehe wir nun, wie es die chronologische Folge der Darstellung erfordern würde, den Verlauf des Kuppelbaues skizzieren, wie wir ihn wenigstens in seinen Hauptmomenten aus den Urkunden zu entnehmen vermögen, halten wir es in Rücksicht auf das bessere Verständnis der dabei notwendig zur Sprache kommenden technischen Details für zweckmässig, vorerst eine gedrängte Beschreibung der Construction des Riesenwerkes an dieser Stelle einzuschalten. Wir können dabei keinem bessern Führer folgen, als Paul Laspeyres, dem unseres Wissens das Verdienst zukommt, zuerst eine ausführliche, auch dem Laien verständliche Erklärung jener gegeben zu haben [2]). Neuestens hat sodann Prof. Jos. Durm dem Gegenstande eine gründliche, überaus anregende Studie gewidmet, die dessen bautechnische Seite noch eingehender erörtert und die Ausführungen von Laspeyres in manchem richtig stellt. Auch ihre Resultate findet der Leser in der folgenden Darstellung verwertet [3]).

[1]) Vasari II, 350 n. 2. Der Zusatz Milanesis, als ob die Capp. Capponi noch im ursprünglichen Zustande bestünde, beruht auf einem Irrtum, wie sich aus der betreffenden Stelle bei Vasari VI, 271 ergibt: die dort als Arbeiten Pontormos und Bronzinos angeführten Evangelisten in den Zwickelmedaillons existieren noch heute, während des ersteren Gottvater mit vier Patriarchen im Kuppelfelde eben der Tieferlegung der ursprünglichen Deckenconstruction im Jahre 1766 zum Opfer fiel.

[2]) Paul Laspeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin 1882, S. 1 ff. Für die seinem Werke beigegebenen figürlichen Darstellungen hat der Verfasser das Material benutzt, welches in Bern. Sansone Sgrillis Descrizione e studj dell' insigne fabbrica di Santa Maria del Fiore, metropolitana fiorentina, Firenze 1733, in mustergültiger Weise veröffentlicht, vorliegt. Ein Wiederabdruck der Tafeln mit reicherem, gutem Text von G. B. Clemente Nelli bildet unter dem Titel: Piante ed alzati interiori ed esterni dell' insigne Chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina, Firenze 1755, den vierten Band von Ruggieris Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze. Die Aufnahmen Sgrillis verdienen wegen ihrer genauen Uebereinstimmung untereinander und der sorgfältigen Wiedergabe der constructiven Details weitaus den Vorzug vor jenen bei M. E. Isabelle, Les édifices circulaires et les dômes, Paris 1855, pl. 69—71, die im einzelnen vielfach unzuverlässig und unrichtig sind.

[3]) Dr. Josef Durm, Zwei Grossconstructionen der italienischen Renaissance I. Die Domkuppel in Florenz, in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen. Jahrg. 1887, SS. 353—374.

Wie wir oben gesehen, wird das regelmässige Achteck, welches den Grundriss der Kuppel bildet, von vier mächtigen Pfeilern und den im Spitzbogen zwischen sie gespannten Hauptgurtbogen umgrenzt. Die ersteren haben ausser dem Verticaldruck der ganzen Construction auch dem sehr bedeutenden Seitenschub der Gurtbogen zu widerstehen, sind daher in der Höhe der Gewölbkämpfer des Hauptschiffes (die mit derjenigen der Hauptgurten zusammenfällt), wo sich ihre Mauermassen auf die Stärke der Tambnrwände verringern, durch die von aussen an sie gelehnten halbrunden Ausbauten (Aedicula) verstärkt, während sich an drei der von den Gurtbogen begrenzten Achteckseiten die Halbkuppeln der drei Chortribünen, an die vierte aber das Mittelschiff anschliessen. Ueber dem Scheitel der Gurtbogen erhebt sich der 13 Meter hohe Tambur, im Innern nach unten und oben von einem Galerieumgang begrenzt und an jeder seiner acht Seiten von einem mächtigen Rundfenster durchbrochen (5 Meter Durchmesser). Etwa 1 Meter über dem Niveau des obern Tamburumganges (c. 50 Meter über dem Fussboden der Kirche) beginnt die Bogenlinie der Kuppelwölbung. Diese ist (annähernd der in Punkt 5 des Bauprogrammes vom April 1420 enthaltenen Bestimmung entsprechend [1]) auf etwa $2^1/_2$ Meter Höhe fast in der vollen Stärke der Tamburmauer aufgeführt; erst von da an erfolgt ihre Scheidung in zwei concentrische, durch einen Zwischenraum getrennte Kuppelschalen, eine stärkere innere und eine viel schwächere äussere. Während der ersteren samt ihren rippenförmigen Verstärkungen die Function zugeteilt ist, den Raum zu überspannen und das Gewicht der krönenden Laterne zu tragen, hat die letztere wesentlich nur ästhetischen und technisch-praktischen Zwecken zu dienen, indem ihr die (schon in Punkt 2 des Bauprogramms von 1420 klar präcisierte) Aufgabe zufällt, das bauliche Gerüst der Tragkuppel, also namentlich das über den Rücken derselben weit vortretende Rippenwerk zu maskieren, sie vor den Einflüssen der Witterung zu schützen, zugleich aber auch der äussern Form des Baues majestätische Schönheit, seinen Umrissen Geschlossenheit zu verleihen. An der Sohle der beiden Kuppelschalen wurde, das darunterliegende Mauerwerk zusammenfassend und gleichsam als Fundament für jene dienend, ein Kranz von durchbindenden Ankersteinen gelegt (in den Urkunden als cerchio, leghame, auch catena de' macigni bezeichnet).

[1]) Siehe Originaltext und Uebersetzung desselben im Anhang V. 1.

dessen horizontales Niveau am Fusse der Kuppel im Hohlraum ihrer beiden Schalen einen Umgang bildet. Ob der Kranz genau nach den Bestimmungen des Bauprogramms (Punkt 6) ausgeführt ist, lässt sich ohne weiteres am Bau nicht feststellen, doch ist sein Vorhandensein durch documentarische Belege, welche sich auf dessen Construction beziehen, beglaubigt [1]) (s. weiter unten).

Der Schwierigkeit, die enorme Spannweite von 42 Meter [2]), welche nur von der Kuppel der Peterskirche um einen halben, von jener des Pantheon um anderthalb Meter übertroffen wird, zu überwölben, konnte bei dem gegebenen Unterbau nur dadurch begegnet werden, dass man die einzelnen Kappen des achtteiligen Klostergewölbes, die

---

[1]) Das Material, welches dafür wie auch sonst im allgemeinen beim Kuppelbau neben Backstein in Verwendung kam, ist sog. „Macigno", ein fester, marmorartiger Mergelschiefer von warm bräunlicher Färbung, der wegen seiner Wetterbeständigkeit mit Vorliebe für das Aeussere der florentinischen Bauten benutzt wurde (z. B. beim Pal. de' Signori, Loggia de' Lanzi, Orsanmichele, Pal. Pitti und Strozzi, im Innern des Doms u. s. w.). Er führt auch den Namen Pietra forte, im Gegensatz zur Pietra serena, einem bald ins Grünblaue, bald ins Bräunliche spielenden dunkelgrauen, glimmerreichen, sehr feinkörnigen Sandstein, der dem Frost und der Feuchtigkeit nur schlecht widersteht, daher vorzugsweise für den Innenbau (wie wir sehen werden, auch von Brunelleschi bei seinen Kirchenbauten) verwendet wurde. Beide Steingattungen, wovon Vasari in der Einleitung zu den Vite (I. 125 ff.) ausführlich spricht, brechen in vorzüglicher Qualität in den Bergen von Fiesole; dorther, namentlich aus den Brüchen von Trassinaja, am Hügel von Vincigliata gelegen, bezog man auch die Macignoquadern für den Kuppelbau. (Guasti, doc. 158, 165, 166, 254—256.)

[2]) Genau gemessen hat der dem Tamburachteck eingeschriebene Kreis nach Durm einen Durchmesser von 41,967 Meter. Für die Hauptmasse der Kuppel (in Meter) ergeben sich nach

	Sgrilli	Fantozzi	Ramée	Durm
Höhe vom Fussboden der Kirche bis zur untern Tamburgalerie	40,85	41,44	42,30	—
Höhe des Tamburs bis zum Kuppelfuss (1 Meter über der obern Tamburgalerie)	13,84	13,26	13,25	13,00
Höhe der Kuppel (im Lichten von der obern Tamburgalerie bis zum Schlussring)	31,51	31,10	34,45	32,00
Höhe vom Fussboden bis zum Schlussring	85,20	84,80	89,00	—
Stärke des Schlussrings	3,91	3,94	—	4,00
Höhe der Laterne (innere Lichte) . . .	12,80	—	—	13,00
„ „ „ samt der Dachpyramide ohne Kugel	19,10	19,40	—	—
Durchmesser des Kuppelkreises	41,55	42,02	42,40	41,98

in ihrem Zusammenschluss die Kuppel bilden, möglichst steil — soweit eben durch Schönheitsrücksichten keine Grenze dafür gezogen war — emporführte. Es konnte damit, da bei der Höhe des Kuppelanfangs (mossa della cupola) über dem Fussboden der Kirche, die mehr als 50 Meter beträgt, die Aufstellung eines festen Standgerüstes von vornherein ausgeschlossen war, zugleich der Vorteil erreicht werden, die Wölbung auf sehr beträchtliche Höhe (Punkt 12 des Bauprogramms setzte dafür 30 Ellen = 17,5 Meter [1]), also nahe die Hälfte der innern Höhe der Kuppel fest), ohne jedes durchgehende Lehrgerüst, bloss mittels Anwendung von kleinen Hilfsgerüsten und Lehrbogen aufzuführen, und ein schwebendes Lehrgerüst für den obern Teil der Kuppel erst in einer Höhe aufschlagen zu müssen, wo ihre Spannweite schon auf etwa zwei Dritteile herabgemindert war. Bei der Ausführung hielt man sich denn auch in der That genau an das im ersten Punkt des Bauprogramms angegebene Mass eines aus $^4/_5$ des grössten Durchmessers des Achtecks (45,24 Meter) construierten Spitzbogens, so dass infolge dessen das Mass der Bogenlinie der innern Kuppellaibung nunmehr genau den sechsten Teil des zugehörigen Kreisumfanges beträgt [2]).

Damit waren aber die Hindernisse, die gleichsam schon in der Anlage des Baues lagen, nicht überwunden. Eine besondere Erschwernis für die Stabilität der Construction ergab sich aus der achteckigen Grundform des Tambours und der Unmöglichkeit, sie in dem Stadium, wo Brunelleschi und seine beiden Genossen die Bauleitung

[1]) Die florentinische Elle (braccio) gleich 0,5836 Meter beträgt genau das Doppelte des alten römischen Fusses.

[2]) Der in dem angeführten Punkt des Bauprogramms gebrauchte Ausdruck: quinto acuto, den Vasari in seiner Copie desselben fälschlich in quarto acuto umwandelt, ist gewiss nicht, wie Durm a. a. O. S. 357 anzunehmen geneigt wäre, als „fünfter Teil des zugehörigen Kreisumfanges", sondern als „Spitzbogen aus $^4/_5$ des Durchmessers" zu deuten. Dass diese Auslegung dem damaligen Sprachgebrauch vollkommen entspricht, wird auf das Klarste durch eine Stelle jenes im florentinischen Staatsarchiv bewahrten Gutachtens des Viceprovisors Giov. da Prato vom Jahre 1425 bezeugt, worin er mehrere bei der Kuppelmauerung begangene Fehler rügt (veröffentlicht und erklärt von Gnasti in dessen Belle Arti, opuscoli descrittivi e biografici. Firenze 1874. pp. 109—128: Un disegno di Giov. di Gherardo da Prato, poeta e architetto). In der dasselbe begleitenden Zeichnung — der einzigen gleichzeitigen über die Domkuppel, die sich bis heute erhalten hat — ist der volle Halbkreisbogen als sesto di mezo acuto, der Mittelpunkt des $^4/_5$ Spitzbogens aber wiederholt als centro del quinto acuto markiert.

übernahmen, und wo, wie wir später sehen werden, die Aufmauerung von dem obern Tamburumgang bis an die Sohle der beiden Kuppelschalen, also auf $3^1/_2$ Meter Höhe über dem ersteren, wenigstens an einigen Seiten des Octogons schon vollendet war, durch die Anlage von Zwickeln noch in die Kreisform überzuführen. Diese hätte für die Ausführung den schwerwiegenden Vorzug gewährt, dass jeder einzelne horizontale Gewölbring selbst in dem obern, stark über dem zu umspannenden Raum sich zusammenneigenden Teile der Kuppel, sobald er einmal geschlossen war, durch die gleichmässig widerstandsfähige Kreisform des Grundrisses in allen Punkten seines Umfangs in gleichem Masse vor dem Ausweichen nach innen gesichert gewesen wäre. Ein Gleiches findet dagegen bei jeder horizontalen Schichte eines achteckigen Klostergewölbes nur in den durch je zwei anstossende Seiten des Grundrisspolygons ausgesteiften Eckpunkten statt, während die dazwischenliegenden geraden Schenkel der Tendenz des Einknickens nach innen nicht schon vermöge der Configuration des horizontalen Schnittes, sondern nur in dem Falle zu widerstehen vermögen, wenn sie jeder für sich in genügender Stärke aufgemauert, gleichsam wie Architrave zwischen die Winkelpunkte gespannt sind. Diese Sicherung der Octogonseiten, welche am Fusspunkte der Wölbung die Länge von 17 Meter erreichen, hätte aber bei den ausserordentlichen Massen der Domkuppel so bedeutende Mauerstärken erfordert und damit eine solche Vermehrung des Gewichtes der Construction nach sich gezogen, dass der Unterbau, wie er thatsächlich gegeben war, namentlich aber der hoch emporgeführte Tambur, dem dadurch übermässig gesteigerten Seitenschub zu widerstehen nicht im stande gewesen wäre.

Vielleicht mittelbar an die constructiven Traditionen byzantinischer Centralbauten, vor allem der Kuppel der Sophienkirche anknüpfend, jedenfalls aber unmittelbar durch das Beispiel des Baptisteriums von S. Giovanni, das er ja täglich vor Augen hatte, bestimmt [1]), fand Brunelleschi die Lösung der Aufgabe in der Anordnung einer grösseren Anzahl relativ schmaler, aber in der Radial-

[1]) Ueber die Bedeutung dieser Bauten, wie auch noch des Baptisteriums von Cremona, als Vorstufen für die Construction der florentiner Kuppel vergl. die treffenden Ausführungen von J. Durm a. a. O. SS. 371 ff. u. 482. Schon die Sophienkuppel setzt sich aus vierzig strebepfeilerartig aufgebauten Rippen zusammen, die untereinander durch besondere Gewölbchen verspannt sind. An den erwähnten beiden Rundbauten aber finden wir bereits das System der

richtung starker Rippen oder Sporne. Diese bilden, sich gleichsam krahnartig über dem Kuppelraum zusammenschliessend, das Gerippe, zwischen welches die in Anbetracht der Spannweite auch schon schwache innere Kuppelwölbung raumabschliessend und zugleich die einzelnen Rippen untereinander verspannend eingefügt ist, während die gegen jene noch viermal dünnere äussere Schale, wie schon erwähnt, wesentlich nur ästhetischen Zwecken dient. Die Hauptrippen, welche die Basis des ganzen Systems bilden, wurden selbstverständlich in die acht Ecken gelegt. Durch die volle Stärke von 4,4 Meter (= 7,55 Ellen) beider Gewölbsschalen und des dazwischen befindlichen Hohlraumes massiv durchgemauert, verjüngen sie sich in ihrer Breite von $3\frac{1}{2}$ Meter (= 6 Ellen, im Bauprogramm sind dafür 7 Ellen gefordert) am Fusspunkte bis auf $\frac{3}{4}$ Meter am Schlussring der Kuppel. Bei der Steilheit der Wölblinie konnte man sie auf beträchtliche Höhe emporführen und dabei von jeder Einrüstung absehen, ohne ihr Ueberkippen nach innen befürchten zu müssen. Zwischen je zweien der Hauptrippen wurden ferner an jeder der Achteckseiten zwei schwächere, am Fusspunkt nur $1\frac{3}{4}$ Meter = 3 Ellen breite Zwischenrippen angeordnet (conform der Emendation des Bauprogramms vom 13. März 1422 [1]), und dadurch die Länge der unabgestützten Strecken der Octogonseiten am Fusspunkt der Kuppel auf das Maximum von 4 Meter reduciert. Dieses verkürzt sich überdies in dem Masse, als die Wölbung über den innern Raum emporwächst und damit die Tendenz des Einknickens sich steigert. Die Dimension der innern Kuppel brauchte nunmehr bloss so stark bemessen zu werden, dass ihr Mauerwerk an den am weitesten freigespannten Stellen zwischen den Tragrippen in sich gegen den Bruch genügende Festigkeit gewährte. Sie wurde thatsächlich in drei Absätzen von 2,42, 2,21 und 2,10 Meter aufgemauert (= 4,15, 3,95 und 3,60 Ellen, während das Bauprogramm eine gleichmässige Verjüngung von $3\frac{3}{4}$ auf $2\frac{1}{2}$ Ellen bestimmt hatte). Die äussere Schutzkuppel erhielt mit Ausnahme des $\frac{3}{4}$ Meter starken untern Absatzes, der auf etwa $4\frac{1}{2}$ Meter über ihre Sohle hinaufreicht, eine gleichmässige Dicke von 1 Elle = 0,584 Meter (im Bauprogramm war dafür eine Verjüngung von $1\frac{1}{4}$ auf $\frac{2}{3}$ Ellen festgesetzt). Den zwischen den

Tragrippen, wie es Brunelleschi an der Domkuppel weiter ausgebildet hat, dort allerdings durch steigende Tonnengewölbe verbunden.

[1]) Siehe Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore etc. doc. 52, sowie im Anhang V, 2.

beiden Kuppelschalen sich ergebenden Hohlraum aber nützte man vor allem dazu aus, um von dorther den ganzen Bau jederzeit leicht begehen und untersuchen zu können. Zu dem Ende wurden nicht nur die nötigen Treppenanlagen dahin gelegt, sondern derselbe, ausser dem an der gemeinsamen Sohle der beiden Kuppelschalen herumgeführten Umgange, noch durch zwei weitere horizontale Umgänge in drei annähernd gleich hohe Etagen abgeteilt, welche mittels kleiner, im Rippenmauerwerk ausgesparter Thüröffnungen eine ungehinderte Communication rund um die Kuppel ermöglichen [1]).

Die Herstellung dieser beiden Umgänge gab aber zugleich Veranlassung, die beiden Kuppeln in erhöhtem Masse miteinander zu verbinden, indem ihr Fussboden auf eine Reihe von Ankersteinen gelegt wurde (beim zweiten Umgang je drei zwischen je zwei Tragrippen, also zusammen $3 \times 24 = 72$, beim dritten, wo der Raum zwischen den letzteren bedeutend enger ist, je zwei, daher insgesamt 48), welche durch die äussere Kuppelschale ganz durchbindend und in die innere möglichst tief eingreifend, in der That bei thunlichst geringem Materialaufwand wirksame Verankerungsringe (catene di macigno) bilden [2]). Hierin war man übrigens bei der Ausführung vom Bauprogramm wesentlich abgewichen: dieses hatte in Punkt 5 mit Einschluss des untersten Steinkranzes, worauf das Gewölbe der beiden Kuppelschalen aufsetzt, deren sechs verlangt, welche überdies noch mit Eisenreifen umgürtet werden sollten. — Gleicherweise ward auch die in Punkt 7 vorgeschriebene Anlage der Quergurten geändert, insofern diese nicht in der ganzen Höhe des Kuppelhohlraumes in Entfernung von je $12\frac{1}{2}$ Ellen von Gewölbrippe zu Gewölbrippe gespannt wurden, sondern nur vom zweiten Umgang an, aber viel enger, in einer mittleren Distanz von 5 Ellen zur Ausführung gelangten, so dass statt der geforderten fünf nun neun solcher hori-

[1]) Aus den vorstehend angegebenen Dimensionen ergibt sich, wenn man die Stärke der ganzen Kuppelconstruction am Fusse mit 4,38 Meter = 7,55 Ellen festhält, für den Hohlraum in den drei verschiedenen Absätzen eine Weite von 2,1, 2,5 und 2,75 Ellen; soviel hatte annähernd auch das Bauprogramm dafür bestimmt (2 bezw. $2\frac{1}{3}$ Ellen). Ferner folgt daraus, dass die untern Gesamtmasse der Construction bei der Ausführung ($4{,}15 + 2{,}1 + 1{,}3 = 7{,}55$ Ellen) gegen jene des Bauprogramms ($3{,}75 + 2{,}00 + 1{,}25 = 7$ Ellen) um mehr als $\frac{1}{2}$ Elle stärker genommen wurden.

[2]) Vergl. die Ergänzungen zum Bauprogramm vom 24. Januar (4. Februar) 1426 bei Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore etc. doc. 75, sowie im Anhang V, 3.

zontalen Verspannungsgurten, der unterste erst 19 Ellen über dem ersten Umgange, um die Kuppel herumlaufen. Auch sind dieselben nicht von Rippe zu Rippe, sondern allemal von einem Ecksporne zum andern gespannt, zwickelförmig aus diesen herauswachsend, die dazwischenliegenden Nebenrippen durchdringend und mit ihren Scheiteln in die Mauerdicke der Aussenkuppel versenkt [1]). Laspeyres schreibt diesem sinnreich angeordneten System von Verspannungsbögen (dessen allerdings unentwickelte Keime sich schon in der Kuppelconstruction der Baptisterien von Florenz und Cremona nachweisen lassen) die Function zu, einerseits die Last der schwachen äussern Kuppel auf die Eckrippen zu übertragen, andererseits den Widerstand der am meisten gefährdeten Punkte der Construction an der Kreuzung der Zwischensporne mit der innern Kuppelwölbung gegen das Einknicken nach innen zu vermehren. Das letztere Moment setzt das von ihm als unzweifelhaft angesehene Vorhandensein einer eisernen Verankerung voraus, welche in das Mauerwerk der Zwischenrippen eingebettet, von den Scheiteln der Spannbögen bis zur Innenlaibung der Kuppel durchgreift. Jeder einzelne Spannbogen mit den Ankern und dem entsprechenden Teil der Kuppelschale ward so gleichsam zu einem aus Stein und Eisen construierten Hängewerk umgewandelt, das in der oben angeführten Weise namentlich während der Ausführung in Thätigkeit trat, wo es sowohl an der provisorischen Unterstützung durch Lehrgerüste, als auch noch an der Schlussverspannung fehlte. Allein nach beiden Richtungen stellen sich den Annahmen von Laspeyres die vollkommen begründeten Einwendungen Durms entgegen (a. a. O. S. 365 Anm. 1). Die Quergurten können vor allem deshalb nicht als Träger der Schutzkuppel angesehen werden, weil sie mit dieser zugleich gemauert und an ihren Scheiteln völlig in sie eingesenkt, gerade in dem letzteren Teile, der doch die Uebertragung der Last auf die Eckrippen zu vermitteln hätte, selbst einen Bestandteil jener bilden, daher nicht unabhängig von ihr zu wirken vermögen. Da überdies der Druck sich nur nach unten fortpflanzt, so wäre dessen Uebertragung in den untern steilern Teilen der Kuppel durch die radial gestellten Quergurten in keinem Falle möglich, in den obern aber erwiese sie sich bei der stetig abnehmenden

[1]) Zum bessern Verständnis des Nachfolgenden vergleiche man die vortreffliche perspectivische Darstellung des Constructionssystems der Kuppel bei Durm (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 1887, Taf. 43).

Entfernung der senkrechten Rippen voneinander in dem Masse, als sie besser zur Wirkung käme, weniger notwendig. Als Sprengbogen über der innern Kuppelschale, welche sie mit Hilfe der Rippen und Anker (das Vorhandensein der letzteren als erwiesen angenommen) gegen Einknicken schützen sollen, erscheinen aber die Quergurten im Verhältnis zum Gewichte jener zu schwach; auch kämen in dem angeführten Sinne nur die vier, höchstens fünf steil gestellten obern Bögen zur Geltung. Es wird sonach der Zweck des fraglichen Systems auf das Verspannen der beiden Kuppelschalen und der Tragrippen untereinander und auf das Verstärken der äussern Schutzkuppel durch die zwickelförmige Erbreiterung der Quergurten beim Anschluss an die Eckrippen beschränkt werden müssen. —

Die im Bauprogramm (Punkt 7) angeordnete Beigabe von mit Eisen armierten starken Eichenholzringen unter jeder der fünf Quergurtzonen kam nicht zur Ausführung. In der Höhe, wo die letzteren thatsächlich ausgeführt wurden, wären sie auch völlig überflüssig gewesen, denn dort hat die Construction keinem Horizontalschub mehr zu widerstehen, und nur gegen einen solchen hätten sie ja überhaupt Dienste leisten können. Dagegen wurde von Brunelleschi viel tiefer, etwa 8 Ellen über der Sohle der Doppelkuppel auf dem innern Mauerabsatz der äussern Schale liegend, also in einer Höhe, wo der Seitenschub noch mächtig wirksam ist, ein starker Ring von Kastanienbalken (0,30 auf 0,35 Meter, an den Stössen durch eichene Sattelhölzer und Eisenreifen verbunden) um die Wölbung gelegt, der namentlich, so lange das Mauerwerk noch nicht gebunden hatte, seine Schuldigkeit gethan haben dürfte [1]).

---

[1]) Auch hierfür fand Brunelleschi in dem Holzkranze, der in einer Höhe von etwa 10 Metern die innere Kuppel des Baptisteriums S. Giovanni umfängt, ein Präcedens, und auch hier wusste er davon — wie stets von seinen Vorbildern — in rationellerer Weise Vorteil zu ziehen, indem er den seinigen viel tiefer anordnete, wo er dem Horizontalschub um so wirksamer entgegentritt. Diese Wirkung wäre allerdings noch vollkommener zu erreichen gewesen, wenn man die Vollmauerung zwischen den beiden Kuppelschalen höher hinauf geführt hätte. Es würde dadurch, ohne dass der Horizontalschub sich vermehrt hätte, die senkrechte Belastung gewachsen, somit die ganze Construction stabiler geworden sein. Dieser Mangel wurde bei der Peterskirche, wo der Raum zwischen den beiden Schalen auf $^1/_4$ der ganzen Höhe voll aufgemauert ist, vermieden (siehe Durm a. a. O. S. 365 und 491). Auch wäre der Holzring Brunelleschis noch besser zur Geltung gekommen, hätte er ihn unmittelbar

Die im Vorstehenden wiederholt hervorgehobenen bedeutenden Abweichungen des thatsächlichen Baus vom Programm des Jahres 1420, welche sich nicht bloss auf Aenderungen in den Mauerstärken, sondern zum Teil auch auf solche in wesentlichen Partien der constructiven Anordnung erstrecken, bekunden, dass Brunelleschi zur Zeit der Verfassung seiner Denkschrift über die Ausführung bis in ihre Details noch nicht völlig sicher und klar war. In dem Masse als diese fortschritt, fand er aber dann stets das Richtige, denn seine Abweichungen von jenem Programm stellen sich durchweg als Verbesserungen der ursprünglichen Bestimmungen heraus.

Wie schon oben berührt, ermöglichte die aus constructiven Gründen gewählte steile Kuppellinie nicht nur die Herstellung der ganzen Wölbung ohne festes Standgerüst, sondern gestattete auch, ihre untere Partie bis etwa auf halbe Höhe ohne eigentliches Lehrgerüst und trotzdem ohne Gefahr des Ueberkippens aufzumauern. Was aber die Reihenfolge der Ausführung anlangt, so dürfte Brunelleschi vor allem die Eckrippen mit Hilfe von Verklammerungen und Verdübelungen der Quadersteine und durch die ganze Stärke der Mauerung greifender Eisenanker in solidester Weise aufgebaut und sodann die Zwischenconstructionen unter Anwendung kleiner Hilfsgerüste zwischen jene eingefügt haben. Da das Werk im allgemeinen sehr langsam gefördert wurde, so konnte es mit diesen Mitteln auch in den höheren Abschnitten steif und stabil erhalten werden und bedurfte nur in der obern Hälfte zu seiner Vollendung eines schwebenden Lehrgerüstes [1]). Dort aber

um die innere Kuppel gelegt. So wie er ist, konnte er selbstverständlich nur an den Stellen, wo er die Verticalrippen durchdringt, durch ihre Vermittelung den Seitenschub auffangen.

[1]) G. B. Nelli hat zuerst in seinen Discorsi di architettura, Firenze 1753, und dann auch in dem S. 77 Anm. 2 angeführten Werke das Kuppelgerüst nach einer in seinem Besitze befindlichen, heute leider nicht mehr nachweisbaren Handzeichnung veröffentlicht, worin er, sich auf eine darauf verzeichnete Aufschrift stützend, eine gleichzeitige Copie des Entwurfs Brunelleschis zu jenem Gerüste vermutet. Aus der nicht ganz klaren Darstellung bei Nelli ist nur zu entnehmen, dass die Gerüstung wohl schon vom obern Tamburgesims abgestützt war, sich aber erst in der obern Hälfte der Kuppel zu einer abgestumpften achtseitigen Pyramide zusammenschloss, welche aus vier, je zwei gegenüberliegende Kuppeleeken verbindenden Hauptbindern zusammengesetzt war. Diese wurden durch aus den kleinen Rundfenstern der Innenkuppel vorgestreckte Zangenhölzer gefasst und in ihrer obern Hälfte durch zwei horizontale Balkenringe zusammengehalten. Nach dem, was sich aus der Nelli-

war in Anbetracht der nun fast ein Drittel reducierten Spannweite des Gewölbes die Herstellung eines solchen kein Ding der Unmöglichkeit mehr, und bei dessen Anwendung auch die Ausführung der Wölbung wesentlich erleichtert, bis endlich durch Einfügen des Kuppelschlussringes von 5,5 Meter ($9^1/_2$ Ellen) lichter Weite die ganze Construction zusammengeschlossen und nach Entfernung der Einrüstung ihre straffe Verspannung bewirkt werden konnte. —

In der schlanken, an 20 Meter hohen Laterne endlich, die viel mehr aus Rücksichten der Schönheit als der Stabilität gefordert war — denn der Vorteil, den ihr Gewicht in letzterer Beziehung durch die Verspannung des Gewölbes übte, ward von dem dadurch in unverhältnismässigem Grade gesteigerten Horizontalschub weit aufgewogen —, erhielt das Riesenwerk seine Krönung, und in den Marmorrippen an den acht Kanten der Kuppeloberfläche, die gleichsam das Knochengerüst des Baues auch äusserlich zur Erscheinung bringen, der straffe, stolze Schwung der Kuppellinie jene markige Umrahmung, welche die Schönheit ihres Contours erst völlig zur Geltung bringt. Dagegen entbehrt sie bis heute des Kranzgesimses zwischen ihrem Fuss und dem Tambur, obgleich ein solches schon im Bauprogramm von 1420 (Punkt 9) vorgesehen war. Ob indes von Brunelleschi ein Modell dazu entworfen worden sei, wie Vasari und der Anonimo Gaddiano (Frey, l. c. S. 123 und Anhang II, 2 e Alinea 4) behaupten, ist urkundlich nicht sicher zu stellen. Die fast siebzig Jahre nach seinem Tode durch Baccio d'Agnolo an einer der acht Tamburseiten ausgeführte Abschlussgalerie aber, wie sie noch heute besteht, fand keine Fortsetzung, da man ihre Formen und Verhältnisse dem Charakter des Bauwerks nicht entsprechend erachtete.

Indem wir nun den oben mit der Ernennung der drei Provveditoren am 16. April 1420 abgerissenen Faden der Baugeschichte der Domkuppel wieder aufnehmen, tritt uns vor allem die Frage entgegen: in welchem Stadium befanden sich die Arbeiten, als am

schen Zeichnung herauslesen lässt, hat Durm (a. a. O. S. 369) eine Skizze für das System des Kuppelgerüstes entworfen.

Nachträglicher Zusatz. Das Original der Nellischen Zeichnung hat v. Geymüller 1882 bei einem florentiner Antiquar aufgefunden und erworben. Er gibt davon ein Facsimile in v. Stegmann und v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885 ff., Lief. XV u. XVI.

7. August 1420[1]) unter der neuen Bauleitung mit der Mauerung an jener begonnen ward, nachdem schon seit April Hölzer für Traggerüste und Lehrbögen (pontes et centinae) beigestellt und verarbeitet, seit Juni Quadermaterial zugeführt worden war? (Guasti, doc. 238, 170 und 171, 182—184.)

Nardini lässt die Aufmauerung der Kuppel schon auf das Niveau des ersten Macignoringes, über dem sich diese in ihre beiden Schalen teilt, — also auf eine Höhe von ungefähr 6 Ellen über der obern innern Tamburgalerie gediehen sein (genau gemessen beträgt die Höhe des vollgemauerten Kuppelfusses 3,3 Meter über dem Fussboden der Galerie), und begründet seine Behauptung neben einigen geringeren Argumenten, die für eine unparteiische Prüfung der Frage kaum ins Gewicht fallen, vor allem damit, dass das im obern Niveau jenes Verankerungsringes angebrachte Gesimsband am äussern Fusse der Kuppel entschieden gotisch profiliert sei, also nicht von Brunelleschi angegeben sein könne, sondern noch aus der vorhergehenden Bauperiode stammen müsse. Infolge dessen müsse auch der unmittelbar unter dem erwähnten Gesimsbande liegende Macignokranz mit dem letzteren zugleich concipiert sein, wie sich denn die früheste Anordnung der neuen Provveditoren (vom 12. Februar 1421) in der That auf die Vollendung dieser beiden Bauteile beziehe[2]).

Der Ansicht Nardinis stehen nun aber gewichtige Gründe entgegen. Vorerst in zwei Punkten jenes officiellen Bauprogramms vom April 1420, deren erster, im 5. Absatz enthalten, ausdrücklich bestimmt, es solle im Beginn auf $5^1/_4$ Ellen voll gemauert werden, und erst dann die Teilung der beiden Gewölbe und die Anlage der Sporne beginnen (Assi a murare di sodo nel prencipio braccia $5^1/_4$ per alteza, et poi seghuano gli sproni e dividansi le volte), während der zweite im folgenden Absatz geradezu die Anlage des ersten Macignoringes als eines den beiden Kuppelschalen gleichsam zur Basis dienenden Kranzes von Ankersteinen anordnet (ma el primo cerchio dappie sia oltre accio afforzato con macigni lunghi per lo traverso, si che l'una volta e l'altra della cupola si posi in su detti macigni). Es leuchtet ein, dass man beide Bestimmungen nicht in

[1]) Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, doc. 239.

[2]) Vergl. Nardini, Filippo di Ser Brunellesco etc. p. 42 ff. In Wahrheit war die angeführte Verfügung vom 12. Februar 1421 lange nicht die erste der Bauleitung, wie die Documente No. 238, 170, 171, 182—84, 212 bei Guasti bezeugen.

das Bauprogramm aufgenommen haben würde, wenn die darin berührten Bestandteile des Baues zur Zeit seiner Feststellung schon vollständig ausgeführt gewesen wären. Dass dies wenigstens bei dem Gesimsband und dem Macignokranz nicht der Fall war, wird ausserdem durch das schon oben angezogene urkundliche Zeugnis, laut welchem im April, Juni und October 1420 Quadern für den letzteren vorbereitet und zugeführt wurden, ausser Zweifel gesetzt [1]). Dabei konnte es sich aber nicht bloss um geringe, etwa daran noch ausstehende Vollendungsarbeiten gehandelt haben, wie Nardini unter Bezugnahme auf die Anordnung der Provveditoren vom 12. Februar 1421 annimmt [2]). Denn eben durch dieselbe werden 12 weitere Steinhauermeister für diese Arbeiten angestellt, — ein Beweis, dass sie noch lange nicht ihrer Vollendung nahe waren, wie denn auch erst am 5. Juni desselben Jahres das Modell für den Macignoring bezahlt und am 26. Juni die ersten Vorbereitungen für die Beschaffung der die einzelnen Quadern desselben verbindenden Eisenklammern getroffen wurden (doc. 173 u. 185).

Wenn wir sonach das Für und Wider der vorstehenden Gründe gegeneinander abwägen, ergibt sich, dass die neuen Provveditoren die Bauarbeiten bei ihrem Amtsantritt etwa in folgendem Stadium antrafen: Die Aufmauerung im Vollen, bis auf das Niveau des äussern Simsbandes etwas unter dem Beginn der Kuppelverdachung, war samt diesem letzteren an einer oder mehreren der acht Tamburseiten ausgeführt; deshalb ward in Punkt 5 des Bauprogramms die bestimmte Weisung (Assi a murare, im Indicativ, statt wie bei den sonstigen Bestimmungen desselben im Conjunctiv: si muri) aufgenommen, die Vollmauerung auf die Höhe von $5^1/_4$ Ellen an allen

---

[1]) Guasti a. a. O. doc. 182—184. Der Ausdruck: per leghame della chornicie della Chupola im letztzitierten Document bezieht sich zweifellos auf den in Frage stehenden untersten Macignoring, denn auch die folgenden beiden werden in den Urkunden wiederholt mit leghame, leghame di macigni bezeichnet (doc. 173, 185, 193).

[2]) Dieselbe findet sich mit der für ihre Deutung entscheidenden Angabe des Beschlusses (nicht bloss wie bei Nardini p. 42 mit ihren Eingangsworten) bei Frey a. a. O. S. 160, No. 25: Operarii — intellecto, qualiter pro fulciendo (d. h. zum Stützen; bezieht sich wohl aufs Gesimsband) et complendo cornicem marmoris cupole maioris et raguaglios (die Ausgleichung, Schichtung, Schichten) lapidum fortium (der Macignoquadern) necesse est maiori numero scarpellatorum provideri. — folgt die Ermächtigung, bis zu 12 magistri dazu in Verwendung zu nehmen.

acht Tamburseiten gleichmässig zu vollenden, und deshalb ward das gotische Simsband durchaus, auch an den Seiten, wo es noch fehlte, nachträglich herumgeführt. Die Anlage des ersten Macignorings dagegen als eines im Niveau des untersten Umganges zwischen den beiden Kuppelschalen durchlaufenden Kranzes von Durchbindern war eine Idee der neuen Bauleitung und ist deshalb als directe Anordnung des Bauprogramms in Punkt 6 des letzteren aufgenommen (man beachte hier, wie bei allen übrigen Bestimmungen desselben, die sich auf Ausszuführendes beziehen, die Anwendung des Conjunctiv: il primo cerchio sia . . . .). Die Eile, womit sich die Provveditoren ungesäumt der Herstellung dieses Verankerungskranzes zuwenden, indem sie noch im Monate ihrer Ernennung, wie wir oben gesehen, das Steinmaterial dafür vorbereiten lassen, gestattet überdies den Schluss, dass von der Aufmauerung im Vollen bis auf das Niveau des fraglichen Macignoringes nicht mehr viel im Rückstand gewesen sein könne.

Was nun die folgenden Phasen des Baues betrifft, so sind wir darüber dank der Urkunden des Domarchivs etwas bestimmter als über dessen Beginn unterrichtet. Am 21. November 1421 beginnen die Vorbereitungen für die Beischaffung des Materials für den 8 Ellen über dem Niveau des ersten Umgangs, also ungefähr 12 Ellen über dem Kuppelfuss (mossa della cupola) und 14 Ellen über der obern Tamburgalerie angeordneten hölzernen Verankerungsring (doc. 186 u. ff.). Mittels Beschlusses vom 13. März 1422 werden einzelne Bestimmungen des Bauprogramms vom April 1420 geändert, namentlich wird verordnet, dass zur Verminderung des Gewichts der Kuppel nicht erst, wie jenes vorschrieb, über die Höhe von 24 Ellen hinaus, sondern schon von 12 Ellen an von ihrem Fusspunkt gerechnet, Backsteine in Verwendung genommen werden sollen (doc. 52 bei Guasti und weiter unten im Anhang No. V, 2). Da die Mauerung mit diesem Material in der That am 21. October 1422 beginnt (doc. 241), so müssen wir daraus schliessen, dass zu jenem Zeitpunkt die Arbeiten bis auf die festgestellte Höhe, also ungefähr bis zur Höhe des Holzrings gediehen waren. Dieser selbst wurde allerdings erst ungefähr ein Jahr später gelegt[1]). Denn erst im August und September 1423 finden Beratungen der Dombauver-

[1]) Guasti, doc. 191; vollständig fertig war er erst Ende 1424 (doc. 192 und Frey a. a. O. 180 u. 1).

waltung mit Sachverständigen über die von Brunelleschi, Giul. d'Arrigo und Giov. da Prato dafür vorgelegten Modelle und Zeichnungen statt (doc. 56. 176. 178, 179, 181). Der erstere geht daraus als Sieger hervor, indem sein Modell zur Ausführung bestimmt und ihm dafür (sowie für mehrere andere in nächster Zeit bevorstehende Arbeiten an der Kuppel) 100 Goldgulden angewiesen werden, nachdem er schon zwei Monate vorher 2 Gulden für dasselbe empfangen hatte [1]). — Am 6. Juni 1425 wird mit der Mauerung des zweiten Macignoringes im Niveau des zweiten Kuppelumganges (also ungefähr 20 Ellen über der oberu Tamburgalerie gelegen) begonnen (doc. 242); derselbe ist zu Anfang des folgenden Jahres bereits fertig gemauert (doc. 75 p. 39: in sul secondo andito della Cupola maggiore, dove al presente, d. h. 24. jan. 1426, è fatto la catena de' macigni).

Im August desselben Jahres 1425 hören wir dann neuerdings von Beratungen über die Fortführung des Baues, auf Grundlage von Modellen, Zeichnungen und Gutachten, welche ausser den Provveditoren auch andere Meister, darunter die Viceprovveditoren Giulio d'Arrigo und Giov. da Prato, sowie Giov. dell'Abbaco geliefert hatten [2]). Worum es sich dabei handelte, ersehen wir aus dem, einem Beschlusse der Dombaubehörde vom 4. Februar 1426 bei-

---

[1]) Guasti, doc. 175 u. 177. Dass es sich hierbei um den Holzring handelt, wird durch den Wortlaut von doc. 190 ausser Zweifel gestellt. Im lateinischen Text von doc. 177 wird auch, das einzigemal unter allen auf den Kuppelbau bezüglichen Acten, der Ausdruck: inventor maioris Cupole für Brunelleschi gebraucht. Er ist, wie der italienische Text der Urkunde bezeugt (in trovare el modello della chatena) nur auf die Erfindung des Modells für den Holzring, nicht — wie es Manetti (ed. Frey S. 94) und Vasari (II, 354) thun — auf die der Kuppel zu beziehen. Uebrigens bezeichnet der erstere an einer andern Stelle seiner Schrift, wo er eben von der hier in Rede stehenden Belohnung Brunelleschis für die Erfindung des Holzringes spricht (a. a. O. S. 94. Z. 29), den Meister nach dem Wortlaut des italienischen Textes der betreffenden Zahlungsanweisung selbst nur als inventore e governatore della muraglia della magiore enpola, — also nur als Erfinder der Mauerung, d. h. der technischen Ausführung der Kuppel. Aehnliche Ungenauigkeiten, wie die im Texte von doc. 177 eben nachgewiesene, sind in der lateinischen Fassung der Dombauurkunden nichts Seltenes (vergl. Frey a. a. O. S. 188 u. 1).

[2]) Guasti, doc. 58—60. Damals gab aller Wahrscheinlichkeit nach Giovanni da Prato jenes Gutachten ab, wovon oben (S. 80 Anm. 2) schon die Rede war und auf das wir im Verlaufe unserer Darstellung nochmals zurückkommen werden.

geschlossenen Bericht der Provveditoren vom 24. Januar d. J., womit eben die im letzteren vorgeschlagenen Massnahmen zur Weiterführung des Baues genehmigt werden [1]). Ausser Bestimmungen über die Anlage von Rundfenstern in der innern Kuppelschale, welche in der That auch darnach ausgeführt wurden (durch die bezügliche Stelle des Rapports wird zugleich auch die ursprüngliche Absicht, die ganze Kuppel mit Mosaiken zu überziehen, ausser Zweifel gesetzt); für die Construction der höher oben anzulegenden zwei Macignoverankerungen, wovon indes später nur die eine als „dritter Macignoring" in Ausführung kam; für die Herstellung von zweischenkligen Formsteinen zu den Gewölbgräten im Innern (die Modelle dazu sind noch heute in der Domopera vorhanden) und von Schutzgerüsten für die Sicherheit der Arbeiter; endlich ausser einer Andeutung darüber, dass sich, falls die Beleuchtung durch die acht grossen Tamburfenster nicht genügen sollte, das nötige Licht durch die Laterne werde zuführen lassen (womit einem Einwand in dem angeführten Gutachten Giovannis da Prato begegnet wird), enthält der fragliche Bericht in seinem Schlussabsatz die Bestätigung dafür, dass bis zu dem damaligen Stand der Arbeiten, also bis auf die Höhe des zweiten Umgangs (ca. 20 Ellen über dem obern Tamburgesims) die Kuppel in der That ohne durchgehendes Lehrgerüst (aber natürlich nicht ohne Anwendung von Lehrbögen und Hilfsgerüsten) aufgemauert, und dass auch für die Zukunft die Weiterführung der Arbeit in der seitherigen Weise vorgesehen war, wie dies ja schon der Schlussabsatz des Bauprogramms von 1420 bis zur Höhe von dreissig Ellen bestimmt hatte [2]).

[1]) Gnasti, doc. 75 und weiter unten im Anhang V, 3. Dieser, sowie jener frühere Rapport, auf dessen Grundlage die vorerwähnte Entschliessung vom 13. März 1422 (doc. 52) erfolgte, wird von den drei Provveditoren im Verein mit Giul. di Tomaso di Ghuccio, der als Mitglied des Viererausschusses (Quattro della Cupola) seit dessen Wiedereinsetzung am 20. November 1419 thätig ist, erstattet. Hieraus muss gefolgert werden, dass er von seinen Collegen den eigentlichen Bauleitern beigegeben war, um die unausgesetzte Verbindung zwischen diesen und dem Ausschuss aufrecht zu erhalten und dessen unmittelbare Ingerenz in alle Beschlüsse der Provveditoren zu wahren. Also eine Art Misstrauensvotum gegen die letzteren!

[2]) Wir geben die betreffende Stelle wegen ihrer Wichtigkeit im Originale: Nè si dicie anchora di farla cientinare; non che non fosse suto più forteza di lavorio, e più bella; ma non sendo principiato, parrebbe ch' il centinasse al presente, lavorio straordinario da quello ch'è murato, e mostrerebbe altra forma: e anche difficilmente si potrebbe centinare sanza armadura; perche'l

In der gleichen Deliberation der Dombaubehörde (vom 4. Februar 1426) wird aber auch in den persönlichen Verhältnissen der Bauleiter eine entscheidende Bestimmung getroffen. Unter gleich schmeichelhafter, fast mit den gleichen Worten ausgedrückter Anerkennung der Leistungen und Verdienste sowohl Brunelleschis als Ghibertis um den bisherigen Fortgang des Baues wird der Gehalt des ersteren für das nächste, am 1. März 1426 beginnende Jahr auf hundert Gulden erhöht, mit der Verpflichtung, dass er seine ganze Zeit demselben zu widmen habe, insofern und insolange daran gearbeitet werde. Ghiberti wird im Fortbezuge seines Monatsgehaltes von drei Gulden belassen, seine Verpflichtung dagegen, auf dem Bauplatze anwesend zu sein, auf *eine* Stunde täglich beschränkt. Batt. d'Antonio, der dritte Bauleiter, wird nicht erwähnt, gewiss weil sein Wirkungskreis und seine Bezahlung als Capomaestro dell' Opera auch fernerhin unverändert blieben. In der Folge wurden sodann nach dem Zeugnis der Urkunden sowohl Brunelleschi als Ghiberti von Jahr zu Jahr als Provveditoren unter den gleichen Bedingungen bestätigt, der erstere bis zu seinem Tode, der letztere bis 31. Januar 1433[1]). Von diesem Zeitpunkt an finden wir ihn nicht weiter beim Dombau activ beteiligt, — auch nur noch einmal, am 20. Januar 1443, zu einer Beratung von Sachverständigen über die gemalten Glasfenster für den Tambur zugezogen (doc. 202).

Der Bau war indessen während der vorerwähnten Beratungen ins Stocken gekommen (wie aus dem Schluss des Berichtes der Provveditoren vom 24. Januar 1426 zu entnehmen ist: E se presto

---

centinare si lascio di principio solo per non fare armadura etc. Die Bauleiter wissen also sehr wohl, dass bei Anwendung eines Lehrgerüstes mit Verschalung die Ausführung solider, genauer und gleichförmiger geworden wäre; aber dieses wäre ohne Standgerüst von unten auf schwer herzustellen, und eben um kein solches machen zu müssen, habe man ja von allem Anfang her auf die Anwendung von vollständigen Lehrgerüsten verzichtet u. s. f.

[1]) Gnasti, doc. 84. Brunelleschis Gehalt wird nur einmal von April 1430 bis Juli 1431 auf die Hälfte herabgesetzt: pro bona et justa causa, wie es in dem Beschluss heisst (doc. 82, 83). Hängt diese Reduction vielleicht mit seiner Abwesenheit bei der Belagerung von Lucca 1. März bis Juni 1430 zusammen, wovon wir noch zu erzählen haben werden (doc. 101)? Auf die Einstellung des Gehaltes Ghibertis vom 1. Juli 1425 bis 1. März 1426 kommen wir weiter ausführlich zu sprechen (doc. 74). — Am 22. Juni 1433, also ein halbes Jahr nach Ghibertis endgültigem Abgang, findet sich urkundlich ein Bart. Ciai als dritter Provveditore, aber nur ein einzigesmal angeführt (doc. 164).

delle predette cose si piglia partito, si può seguire il lavorio a marzo), und ward erst im Frühling 1426 wieder aufgenommen, indem an Brunelleschi und Batt. d'Antonio die Weisung erging, die Kuppelwölbung auf eine halbe Elle nach den Bestimmungen des oben angezogenen Rapportes weiterzuführen (doc. 76). Es verdient hervorgehoben zu werden, dass der Auftrag bloss an die beiden Genannten mit Ausschluss Ghibertis erfolgte, dass also fortan, gemäss den Bestimmungen der Deliberation vom 4. Februar 1426, die thatsächliche Leitung der Arbeiten in ihren Händen lag und Ghiberti sich durch seine täglich einstündige Anwesenheit am Bauplatz nur noch mit ihrem Fortschritt und ihren Phasen auf dem Laufenden zu erhalten hatte, um an der Discussion und Entscheidung der wichtigeren Fragen, die nach wie vor gemeinsam durch alle drei Meister erfolgt, stets vollkommen orientiert teilnehmen zu können. Hinsichtlich der Fortsetzung der Mauerung über die vorläufig genehmigte Höhe von einer halben Elle muss aber später ein neuer Beschluss der Baubehörde (der indes in den Domurkunden nicht mehr vorhanden ist) erfolgt sein. Denn sie nahm ihren Fortgang und war zu Beginn 1429 so weit vorgeschritten, dass Brunelleschi und Battista d'Antonio mittels Beschlusses vom 9. Januar dieses Jahres bevollmächtigt werden konnten, die Arbeiten für den dritten Maeignoring, in der Höhe des dritten Umgangs circa vierzig Ellen über dem obern Tamburgesims gelegen, zu vergeben, und zwar nach dem von allen drei Provveditoren gemeinsam festgestellten Entwurf, wofür übrigens schon im Rapport vom 24. Januar 1426 die Grundlagen angegeben waren (doc. 193). — Weitere urkundliche Belege gerade über diese Phase des Baues, die so ziemlich das zweite Drittel der Wölbung umfasst, fehlen uns leider. Aus dem Umstande aber, dass er im Zeitraum von kaum drei Jahren um zwanzig Ellen Höhe vorwärts kam, müssen wir folgern, dass die Arbeiten viel energischer betrieben wurden, als beim ersten Drittel der Kuppel, indem für dieses gerade die doppelte Zeit (August 1420 bis Januar 1426) in Anspruch genommen worden war. —

Auch das letzte Drittel der Wölbung ward in ungefähr der gleichen Frist, wie das zweite, nämlich bis Mitte 1432 aufgeführt, — wie es scheint, ohne störende Zwischenfälle. So wäre mindestens daraus zu vermuten, weil urkundliche Erwähnungen darüber fehlen. Allein gerade für diese Periode des Baues bieten die Acten der Opera überhaupt die kärglichste Ausbeute. Da aber in diese Zeit bedeutende

Veranstaltungen fallen, worüber sie gänzlich schweigen, wie — um nur eine hervorzuheben — die Herstellung des Lehrgerüstes für die Wölbung, die in diesem obersten Teile der Kuppel keineswegs bloss mittels einzelner Lehrbögen vom Arbeitsgerüste aus vorgenommen werden konnte, — so müssen wir schliessen, dass das documentarische Material für diesen Zeitraum uns sehr lückenhaft überliefert ist, und uns daher hüten, darauf gebauten negativen Schlüssen entscheidende Beweiskraft zusprechen zu wollen.

Ueber eine mit der Ausführung der Kuppel zwar nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehende Episode indes gewähren uns einige urkundliche Nachrichten aus der in Rede stehenden Periode interessanten Aufschluss. Die Aussenmauern der Seitenschiffe waren für die Dauer dem auf sie übertragenen Druck und Schub der mächtigen Gewölbe des Hauptschiffes nicht gewachsen und hatten bedenkliche Risse und Deformationen erfahren. Diesen nun wollte Brunelleschi, um seinen fachmännischen Rat befragt, dadurch begegnen, dass er vorschlug, an die Seitenschiffe eine Kapellenreihe, gleichsam als Widerlager und Streben für den Schub der Gewölbe, anzubauen. (Dass der Vorschlag dazu von ihm ausging, erhellt aus dem Wortlaut von doc. 259.) Um nun sein Project der Baubehörde klar zu machen, erhielt er im Verein mit Ghiberti am 22. September 1429 den Auftrag, ein neues Modell der ganzen Kirche samt den Kapellenanbauten und einen neuen Entwurf für die Façade herstellen zu lassen (doc. 61). Bis in das folgende Jahr hinein wird, wie die Zahlungsanweisungen für die dabei beschäftigten Werkleute bezeugen, daran gearbeitet (doc. 62—66), auch von den Bauvorstehern in den Jahren 1431 und 1432 der Auftrag erteilt, zwei frühere Modelle für die Kuppel, da man ihrer nicht weiter bedürfe, zu zerstören. Trotzdem war das neue Modell Brunelleschis, wie eine neuerliche Aufforderung vom 17. Juni 1434, es zu vollenden, beweist, noch zwei Jahre darnach nicht hergestellt [1]).

---

[1]) Guasti, doc. 68—70. Aus dem Wortlaut der Urkunden ist nicht klar zu entscheiden, auf welche Modelle sie sich beziehen. Die erste nennt bloss ein modellum muratum penes Campanile, worunter entweder das alte Modell der acht Meister vom Jahr 1367 oder das von Filippo und seinen Genossen im Jahre 1418 gemauerte verstanden werden kann. (Keinesfalls lässt sich der obige Ausdruck, wie es Frey S. 185 n. 1 thut, auf das von Filippo und Ghiberti 1420 gemeinsam gefertigte Modell deuten, denn dieses war ja ein hölzernes, siehe S. 65 Anm. 2). Für das erstere spricht der in dem Document

Ob dies überhaupt je geschah, darüber schweigen die Documente. Wahrscheinlich nicht, denn die ganze Frage der Capellenanbauten und des neuen Façadenentwurfs geriet ins Stocken, weil der von Tag zu Tag wachsende Wunsch nach endlicher Vollendung des Kuppelbaues die Zusammenfassung aller Kräfte und Mittel für diesen Zweck nötig machte (doc. 259). In der Folge wurde dann von dem Project jener Capellenreihen, gewiss nicht zum Nachteil der einheitlichen grandiosen Wirkung des Baues, abgesehen und der drohende Schaden durch andere Hilfsmittel in einer, wie der Erfolg heute noch zeigt, durchaus genügenden Weise beseitigt.

Inzwischen war die Kuppelwölbung vollendet und am 12. August 1432 das von den drei Provveditoren für ihren Quaderschlussring an Ort und Stelle in natürlicher Grösse aufgebaute Modell zur Ausführung angenommen (doc. 247, 248). In den folgenden zwei Jahren wurde nun der Schlussring hergestellt — nach dem Zeugnis von doc. 257 und 259 war er im August 1434 seiner Vollendung nahe —, der letzte Stein in denselben aber erst am 30. August 1436 bei der feierlichen Einsegnung der Kuppel durch den Bischof von Fiesole Benozzo Federighi eingefügt. (Er vertrat dabei als ältester Suffraganbischof den kurz vorher zum Erzbischof von Florenz ernannten Cardinal Vitelleschi [1]).

---

vorkommende Ausdruck: armadura Cupole prefati modelli, woraus sich folgern liesse, dass das Modell ausser der Kuppel auch andere Teile, nämlich die Kirche selbst umfasste, wie dasjenige der acht Meister in der That. Dass von einer „armadura" die Rede ist, spricht auch gegen das Modell Filippos und seiner Genossen, denn dieses war ja doch „senza armadura" gemauert. Von wem stammte aber nun die „armadura" des in Frage stehenden Modells? Von den acht Meistern kaum, — denn dann hätte es der vielen Beratungen und Concurrenzen zur Ausführung der Kuppel nicht bedurft. Oder war sie vielleicht später von Brunelleschi und Ghiberti in jenes alte Modell, oder in dasjenige Filippos und seiner Genossen hineingefügt worden, wo wir dann unter „armadura" kein Standgerüst, sondern nur das für den obern Teil der Kuppel erforderliche Lehrgerüst zu verstehen hätten? — Die zweite Urkunde bezieht sich auf ein modellum factum per Filippum ser Brunelleschi, worunter also entweder dasjenige Filippos und seiner Genossen vom Jahre 1418, oder (wenn man annimmt, Ghibertis Name sei aus Versehen weggelassen) das gemeinsame Brunelleschis und Ghibertis vom Jahre 1420 gemeint sein kann.

[1]) Gnasti, doc. 260 u. 261. Das urkundliche Datum findet sich auch in den zeitgenössischen Chroniken (Priorista di Buondelmonti, Matteo Palmieri) bestätigt. Nur Giov. Cambi setzt die Vollendung des Kuppelschlussringes schon auf den 12. Juni 1434, indem er offenbar den Abschluss der Arbeiten für die

Der Bau der Kuppel allein, ohne Laterne, hatte somit volle sechzehn Jahre (7. August 1420 bis 30. August 1436) in Anspruch genommen, während die von St. Peter in Rom später in zweiundzwanzig Monaten eingewölbt wurde [1]).

Und nun, in dem Augenblicke, da das Werk im wesentlichen abgeschlossen war, und damit auch der Riesenbau, an dem Jahrhunderte gearbeitet hatten, als Stolz und Wahrzeichen der Stadt endlich vor den Augen des staunenden Volkes dastand, sollte es dem erhabenen Drama zum Beschluss auch am Satyrspiel nicht fehlen. Am 19. oder 20. August 1434, als die Arbeiten am Schlussring fast vollständig beendigt waren, hatten die Vorstände der Arte de Maestri di pietre (zu der die Bau- und Maurermeister gehörten) den genialen Leiter des Baues gegen ein früher den Vorstehern desselben gegebenes Versprechen ins Gefängnis setzen lassen, weil er — es ist dies den Urkunden nicht ganz deutlich zu entnehmen — entweder die Aufnahmstaxe oder den jährlichen Zunftbeitrag nicht entrichtet hatte. Sofort war aber auch die Dombaubehörde, die sich in der Person ihres Provveditore selbst beschimpft erachtete, mit einer Repressalie bei der Hand, indem sie mit Beschluss vom 20. August 1434 einen der Vorstände der Werkmeisterzunft verhaften liess und dem Capitano di popolo in Gewahrsam übergab. Der Streitfall wurde übrigens bald beigelegt, denn schon am 31. August geben die Operarii ihren Gefangenen frei: „in Anbetracht dessen, dass die Consuln der genannten Zunft den Filippo ser Brunelleschi auch aus seiner Haft im Uffizio della Mercatanzia entlassen hatten“ [2]).

---

eigentliche Wölbung mit jenen für den Schlussring verwechselt. Die ersten müssten laut doc. 247 in der That schon Ende Juni 1434 vollendet gewesen sein. Hiernach ist auch die Bemerkung Guastis p. 199 ad doc. 259 richtig zu stellen. Den bei Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brun. etc. p. 121 n. 1 mitgeteilten Zeugnissen der obengenannten Chronisten können wir noch die folgenden hinzufügen: Diario di Ser Recchо Spinelli notaio (Cod. Magl. XXV. No. 422, p. 111): A dì 30 d'Agosto (1436) fu alla terza, eltorino (das Türmchen, offenbar der Schlussring) si serrò e fini la Cupola di S. Reparata e tutte le campane sonarono cosi canto eltaddeo (Tedeum) e si cantò l'uffizio divino ringaziando Dio; und Croniche Fiorentine da Ben. Dei dal 1400 al 1500 (Cod. Magl. XXV. No. 60, p. 88): 1436. Anchora quando si serrò la Cupola etc.

[1]) Nach Ang. Rocca, De Sixti Aedificiis, Romae 1719, t. II, p. 352 dauerte die Arbeit an der Peterskuppel von Ende Juli 1588 bis Mitte Mai 1590.

[2]) Es war dies der Sitz des Handelsgerichtshofes (Magistrato de' sei della Mercanzia), der unter anderm auch über Schuldforderungen zu entscheiden hatte.

Der zwischen der Vollendung des Schlussringes und der feierlichen Einsegnung der Kuppel liegende zweijährige Zeitraum (vom August 1434 bis August 1436) war durch Vollendungsarbeiten am Aeussern und Innern der Kuppel, die über der Bewältigung der ungeheuren technischen Leistung bisher vernachlässigt worden waren, in Anspruch genommen. Es stehen uns zwar über das Detail derselben keine actenmässigen Belege zu Gebote, doch werden sie in dem Beschluss der Bauvorstände vom 12. August 1434 mit klaren Worten angeordnet, damit der Neubau endlich einmal dem Gottesdienst übergeben werden könne [1]). Auch mit der Benediction der Kuppel am 30. August 1436 waren die in Rede stehenden Vollendungsarbeiten noch lange nicht zum Abschluss gediehen. Denn im Herbst 1438 wird noch an der Eindeckung der Kuppel mit Ziegeln gearbeitet (doc. 263) und in dem gleichen Jahre der Beschluss gefasst, die vier halbrunden Exedren, welche sich, im Aeussern die Krönung der Vierungspfeiler bildend, zwischen den drei Chortribünen an den Fuss des Tambours lehnen, nach dem Modelle Brunelleschis auszuführen (Nardini l. c. p. 93 nota). Ja noch im Dezember 1475 und 1480 finden wir die damaligen Dombaumeister mit der Marmorbekleidung des Tamburs, und im Februar 1487 mit der Steinbedachung der Kuppel, wohl an den Rippen derselben, beschäftigt (doc. 322, 336 und 313). Und auch damit sind die eigentlichen Bauarbeiten an der letzteren noch nicht abgeschlossen. Dies geschieht erst mit der am 24. Juni 1515 erfolgten Enthüllung der Abschlussgalerie (ballatojo) an einer der acht Tamburseiten, deren Ausführung nach dem alten, von Ant. Manetti, dem zweiten

---

Guasti, doc. 116—118 und Vasari II, 362 n. 1, auch G. Milanesi, Scritti varj sull' arte toscana. Siena 1873, p. 328. Die Aufdeckung dieser Episode aus dem Leben unseres Helden verdanken wir übrigens schon Baldinucci (siehe dessen Vita etc. p. 122).

[1]) Guasti, doc. 259: deliberaverunt et ordinaverunt: quod prefati operarii . . . possint teneantur et debeant laborari facere inferius et superius tali forma et ordine, quod in novo edifitio de proximo divina officia celebrentur . . . Die Einweihung des Doms konnte denn auch endlich am 25. März 1436, als am Tage des ehemaligen Hauptfestes seiner Schutzheiligen, durch Papst Eugen IV. kurz vor dessen Abreise nach Bologna mit grosser Feierlichkeit vollzogen werden, wie uns die gleichzeitigen Chronisten Giov. Cambi, Matteo Palmieri, S. Antoninus übereinstimmend berichten. Der Umstand, dass man damit nicht auch zugleich die Einsegnung der Kuppel verband, legt die Vermutung nahe, dass zu ihrer Vollendung auch damals noch manches Wesentliche — wahrscheinlich aber nur noch am Aeussern — gefehlt haben müsse.

Nachfolger Brunelleschis in der Leitung des Kuppelbaues, seinerzeit entworfenen, und einem neuen Modelle des damaligen Capomaestro Simone del Pollainolo, genannt Cronaca, des Giuliano da San Gallo und Baccio d'Agnolo am 8. November 1507 beschlossen, und die seit 1509 vorzugsweise unter der Leitung des Letztgenannten hergestellt wurde [1]). Ihre Herumführung auch um die übrigen sieben Seiten des Tamburs unterblieb bekanntlich infolge des in seiner herben Satire gewiss nicht völlig berechtigten Urteils Michelangelos, das sie als einen „Käfig für Grillen" gebrandmarkt hatte.

Zum Schluss wären hier noch einige künstlerisch nebensächliche Aufträge zu erwähnen, die Brunelleschi in den letzten Jahren vor Vollendung der Kuppel durch die Verwaltung des Dombaues zugewiesen wurden, und worüber wir aus den Urkunden des Domarchivs Nachricht erhalten. So wird er am 30. März 1428 mit Battista d'Antonio beauftragt, die Clausur der Domherren, Capläne und Geistlichen im Dom herzustellen (es handelt sich dabei wohl um einen Winterchor oder etwas ähnliches). — am 9. Dezember 1432 Haus und Garten der Alessandi und Tebaldi zum Amtslocal der Bauverwaltung zu adaptieren. Unter demselben Datum wird bestimmt, er möge für die Ausführung eines Wandbrunnens und der Marmorschränke der (nördlichen) Domsacristei Sorge tragen. Nur der erstere wurde in der Zeit von 1432—39 von Brunelleschis Schüler Andrea di Lazzero thatsächlich geliefert, während, was die letzteren betrifft, drei Jahre darauf an mehrere Meister der Auftrag erging, die Schränke in Intarsia herzustellen, was dann auch von 1435—63 in der That geschah. Am 15. October 1436 wird Brunelleschi im Verein mit dem Dombaumeister Battista d'Antonio die Ausführung des Gewölbes und des Tragbogens für die Aufstellung der Orgel in der (südlichen) Domsacristei übertragen und am 26. October desselben Jahres die Ziegeleindeckung der drei Chortribünen an ihn als Unternehmer vergeben [2]). — Ob wir endlich die bloss litterarisch

[1]) Guasti, p. 206 und doc. 341, 345 u. 347. Die zu dem Concurse vom 8. November 1507 eingelaufenen fünf, sowie drei wahrscheinlich schon frühere Modelle für den Tamburabschluss werden heute noch in der Opera del Duomo aufbewahrt. Allein es lässt sich darunter weder das alte Modell Manettis, noch das von Cronaca und Genossen verfertigte sicher nachweisen (siehe hierüber Nardini, l. c. p. 74 ff.).

[2]) Siehe Milanesi im Prospetto cronologico zur Biographie Brunelleschis bei Vasari II, 393 squ.: Baldinucci, Vita di F. di Ser Br. p. 132 n. 1 und Cavallucci, Santa Maria del Fiore, Firenze 1881, p. 233 squ.

(und auch da gleichsam nur im Vorübergehen) überlieferte Nachricht über ein wohl gleichfalls im Auftrage der Opera ausgeführtes Werk — eine Treppenanlage an dem sog. Salone del Papa, dem 1419 durch die Dombauverwaltung an der Westseite des zweiten, grössern Klosterhofs von S. Maria Novella erbauten Absteigequartier für Päpste und andere erlauchte Gäste, die aber bei Gelegenheit des Besuchs Leos X. im Jahre 1515 wieder abgetragen wurde — als authentisch hinnehmen dürfen, ist bei der sonst nicht durchaus unantastbaren Glaubwürdigkeit unserer Quelle, der Chronik Giov. Cambis, zweifelhaft [1]).

Doch wir müssen nach dieser Abschweifung nochmals zum Jahre 1436, dem Zeitpunkt der feierlichen Einsegnung der Kuppel, zurückkehren. Noch fehlte dieser zu völligem Abschluss die Laterne, welche schon im Bauprogramm vom Jahre 1420 (Punkt 1) vorgesehen, nicht nur in statischer Beziehung durch ihr Gewicht die straffe Verspannung der Wölbung bewirken sollte, sondern mehr noch vom ästhetischen Standpunkt als Krönung des Ganzen gefordert war. Schon am 30. October 1432 hatten zwar die Bauvorsteher Brunelleschi beauftragt, das Modell dazu nach seinen Angaben anfertigen zu lassen (doc. 264), ob dies aber wirklich geschah, darüber fehlen uns urkundliche Nachrichten. Dagegen erfahren wir aus den Documenten, dass vier Jahre später doch wieder die Aus-

[1]) Cambi, Istorie in den Delizie degli eruditi toscani, pubblicate da Fr. Ildefonso di San Luigi, Firenze 1785, vol. XXII, p. 84 berichtet bei Anlass der Beschreibung des Einzugs Leos X. in das Quartiere del Papa unter anderm: Di poi v'era una bella scala fatta fare da Pippo di Ser Brunellesco, quel che volse la cupola di Firenze, molto bella che la levorono e dove ella attraversava lungo il muro del Palazzo (d. h. des Salone del Papa), e attestava alla Chiesa di S. Niccolò o fosse la cappella edificata nel 1334 (die an der Südseite des grossen Kreuzgangs gelegene, inschriftlich im genannten Jahre von Dardano Acciainoli erbaute Capelle des h. Nicolaus; siehe Richa, Chiese fiorentine t. III, p. 94), la feciono a bastoni (?), ed attraversarono detta scala vecchia appunto nel mezzo, il che dispiacque a tutto l'universale. — Ueber die Erbauung des Quartiere del Papa im Jahre 1419 berichtet derselbe Chronist a. a. O. vol. XX, p. 143; vergl. auch Richa III, 34 u. 114. Den bezüglichen Beschluss der Republik siehe bei Gaye I, 546. — Die in Rede stehende Freitreppe dürfte wahrscheinlich später hinzugebaut worden sein, als die Räume im Jahre 1439 für die Beratungen des von Ferrara nach Florenz übersiedelten Unionsconcils hergerichtet wurden (Richa III, 116).

schreibung des Concurses dafür beliebt wurde, denn am 19. März und 24. Juli 1436 wird Ant. Manetti für seine Arbeit am Modell Brunelleschis (doc. 265, 266, 268). — am 19. April 1437 für drei eigene Modelle bezahlt (doc. 271 und 272) und am 7. September 1436 der Termin zur Einreichung der Concurrenzentwürfe auf die Mitte dieses Monats festgestellt (doc. 270). Es liefen dazu sechs Modelle und eine Zeichnung ein: jene von Brunelleschi, Ghiberti, Manetti (drei Modelle) und Bruno di Ser Lapo Mazzei, diese von Domenico, dem Zinngiesser (stagnajo [1]). Das Modell Brunelleschis wurde durch Beschluss vom 31. Dezember 1436 den übrigen vorgezogen, „weil es, nach Form und Verhältnis das schönste, seiner Construction nach die meiste Festigkeit verspreche und dabei doch leichter als die übrigen sei, auch für hinreichende Beleuchtung, sowie für Schutz gegen das Regenwasser besser sorge, als diese", und es ward dessen Ausführung einstimmig dem Meister übertragen: „habito respectu ad tam mirabile opus magne Cupole, quod sua virtute ad optatum finem perduxit." Indes erhält er doch zugleich den Auftrag, mit Ueberwindung aller persönlichen Eifersüchteleien und Rivalitäten (quod placeat eidem deponere omnes rancores in eo permanentes) einige — obwohl unwesentliche — aber doch zur gleichmässigen Vollkommenheit der Laterne nötig erachtete Verbesserungen aus den Modellen seiner Mitbewerber in das seinige hinüberzunehmen [2]).

Obwohl nun schon zu Beginn des nächsten Jahres mit der

---

[1]) Guasti, doc. 273. Ueber die Persönlichkeit dieses Domenico ist sonst nichts bekannt. Ueber den Goldschmied Bruno di ser Lapo (1389—1470) siehe Vasari II, 363 n. 1. — Den dort gegebenen Nachrichten ist hinzuzufügen, dass der Genannte sich an der Concurrenz vom Jahre 1418 auch schon beteiligt hatte (doc. 35). Er war ein Sohn des prateser Notars Ser Lapo Mazzei, dessen neuerlich veröffentlichte Correspondenz uns eine so reich fliessende Quelle zur Kenntnis des Lebens und Denkens der Zeit des Uebergangs vom 14. zum 15. Jahrhundert erschliesst. (C. Guasti, Lettere di un Notaro a un Mercante del secolo XIV, Firenze 1880, p. CXLI.) Die Nachricht Vasaris (II, 363), dass sich sogar eine Frau aus dem Hause Gaddi an der Concurrenz um die Laterne beteiligt habe, findet in den Urkunden keine Bestätigung.

[2]) Das heute in der Opera del duomo bewahrte Modell der Laterne ist nicht das von Manetti für Brunelleschi verfertigte, denn es entspricht vollkommen der Ausführung, für welche, wie wir eben gesehen, an dem Entwurf des Genannten einige Aenderungen vorgenommen wurden. Ueberdies hatte das letztere laut doc. 266 bei Guasti einen Knopf und ein Kreuz aus Messing, nicht wie das vorhandene Modell aus Holz. Auch trägt dieses die Jahreszahl 1673 am Gebälkfries verzeichnet.

Gewinnung des Materials für die Laterne in den altberühmten Marmorbrüchen von Campiglia (in der Maremma von Pisa) und Carrara begonnen wurde — Brunelleschi selbst begibt sich im Frühling 1437 nach den ersteren, im Sommer 1439 nach den letzteren, um die Lieferungen zu betreiben (doc. 277—284), — auch der Transport der Blöcke an die Baustelle seit Januar 1443 im Gange (doc. 285—289) und im Laufe des Jahres 1444 das Baugerüst für die Laterne aufgeschlagen worden war, so hatten zu Ende des nächsten Jahres die eigentlichen Mauerungsarbeiten doch noch immer nicht begonnen [1]). Denn im Beschluss vom 7. Dezember 1445 (doc. 95), womit die Dombehörde Vollmacht erhält, Brunelleschi zum lebenslänglichen Leiter des Laternenbaues zu ernennen, wird noch immer nur von den Vorarbeiten dazu gesprochen (in praeparamentis pro construendo et hedificari et construi faciendo Lanternam). Eine gleiche Vollmacht war den Operaj schon zwei Jahre vorher auf eine bestimmte Frist, das heisst bis zum August 1443, erteilt worden (siehe den Beschluss vom 12. April 1443 in doc. 93), ohne dass sie, wie eben aus ihrer Wiederholung hervorgeht, davon Gebrauch gemacht hätten [2]). Ob dies jetzt geschah, und ob so die

---

[1]) Guasti, doc. 274—276. Von dem Baugerüst für die Laterne besitzt die Sammlung der Uffizien (No. 248 der architektonischen Handzeichnungen, siehe S. 47 des Ferrischen Verzeichnisses) eine alte Kopie nach dem Modell oder Entwurf Brunelleschis von der Hand eines Cinquecentomeisters. Es ist überaus einfach aus acht senkrechten Ständern, die durch drei wagrechte Holzringe verbunden sind, ohne jede Kreuzversteifung construiert. Die Vorrichtung zum Versetzen der Quadern besteht aus einer dreibeinigen Bockwinde, welche mit dem Fortschritt der Arbeit allmählich von einer horizontalen Gerüstbettung auf die nächsthöhere gehoben wurde. Holztreppen mit Geländern an der Aussenseite des Gerüstes vermitteln die Verbindung der einzelnen Etagen. Reproductionen der Handzeichnung in den Uffizi finden sich bei v. Stegmann und v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana, München 1885 (im Prospect) und bei E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Paris 1888, t. I. p. 447.

Nachträglicher Zusatz. Als Vorbild der Zeichnung in den Uffizi hat v. Geymüller a. a. O. Lief. XV, XVI, S. 48 Anm. 3 eine Skizze G. B. da Sangallos mit der Bezeichnung: Dal libretto di Giuliano nachgewiesen (No. 1665v, S. 47 bei Ferri), deren Original sich in der That im Skizzenbuche des Genannten in der Bibliothek zu Siena fol. 12 vorfindet und, wie auch sie selbst, die Beischrift trägt: chome si muro la lantterna de la gupola di s. liparatta (Reparata). Fol. 48 zeigt ein dazugehöriges Detail.

[2]) Nach Manetti und Vasari wäre die lebenslängliche Ernennung Filippos schon 1426 bezw. 1423 erfolgt! Von der misstrauischen Vorsicht, welche die

Verdienste des Meisters um das Zustandekommen des unvergleichlichen Werkes noch in den letzten Monaten seines Lebens durch die damit kundgegebene ausserordentliche Anerkennung thatsächlich belohnt worden seien, ist urkundlich nicht festzustellen. Indes war es ihm noch vergönnt, die Mauerung der Laterne zu beginnen: denn wir wissen, dass zwischen dem 13. und 25. März 1446 die feierliche Einsegnung ihres Grundsteines durch den h. Antoninus erfolgte [1]). Einen Monat darauf — am 15. April 1446 — hatte der Tod dem unermüdlichen, ruhmvollen Schaffen des grossen Künstlers ein Ziel gesetzt.

Um nun noch den Fortgang des Laternenbaues kurz zu skizzieren, erwähnen wir, dass er unter Brunelleschis unmittelbarem Nachfolger Michelozzo (der ihm vom 11. August 1446 bis Ende 1451 als Capomaestro della Cupola e della Lanterna vorstand, doc. 290 und 296) nicht besonders gefördert worden zu sein scheint, wenn man aus der Spärlichkeit der urkundlichen Belege für diese Periode, sowie daraus schliessen darf, dass zu Ende derselben noch über die Construction der Sporne (Strebepfeiler) beraten wurde (doc. 306). Erst unter den beiden folgenden Dombaumeistern, dem uns schon wohlbekannten Antonio di Manetto Ciaccheri (1402—1460), der sich aus der untergeordneten Stellung eines Intarsiators und Modellschreiners mit der Zeit zum geachteten Architekten und endlich

---

Dombaubehörde auch jetzt noch, nach allem, was der Meister bisher geleistet hatte, erfüllt, gibt der Schlusssatz der Deliberation vom Jahre 1443 einen Begriff. Seine lebenslängliche Ernennung zum Provveditore wird darin von der Bedingung abhängig gemacht, dass er vorerst experientia docuerit ipsos operarios . . . quod eis promissa per eum super constructione dicte Lanterne et super tirando lapides et alia opportuna pro dicta Lanterna faciendo, sint et appareant clara et vera et non aliter. Und dies, trotzdem im Eingang derselben Urkunde zugestanden wird, dass ausser ihm niemand da ist, der die Ausführung zu unternehmen wagte (quod nullus offert, nec reperitur qui predicta incipere et ad perfectionem conducere dicat)!

[1]) Die Bestimmung des obigen Datums beruht nicht auf urkundlichen Belegen, sondern nur auf einer Stelle in Baldinuccis Vita di Filippo di Ser Brunellesco, ediz. Moreni, Firenze 1812, p. 126, wonach im Jahre 1445 die Einsegnung des ersten Steines durch den genannten Erzbischof von Florenz vorgenommen wurde. Da nun der h. Antoninus erst am 13. März 1445 vom erzbischöflichen Stuhl Besitz ergriff, das Jahr aber nach florentinischer Zeitrechnung mit dem 24. sein Ende nahm, so konnte die fragliche Ceremonie nur im Zeitraum vom 13. bis 24. März, der nach der gewöhnlichen Zeitrechnung aber schon zum Jahr 1446 gehört, stattgefunden haben.

sogar zum Capomaestro des Dombaues emporgearbeitet hatte — eine Würde, die er vom 25. August 1452 bis zu seinem Tode (1460) bekleidete —, und unter seinem Nachfolger Bernardo Rossellino[1]) nahm der Bau einen regeren Fortgang, so dass endlich am 23. April 1467 unter Tommaso Soechielli, der seit dem Tode Battista d'Antonios am 15. Februar 1452 die Stelle des Vicecapomaestro bekleidete und am 1. November 1464 Rossellino in der des ersten Dombaumeisters gefolgt war (doc. 303), durch den damaligen Erzbischof Neroni unter Assistenz des ganzen Capitels und der Signorie der Schlussstein der Laterne eingesegnet und damit das ganze Riesenwerk des Kuppelbaues nach fast halbhundertjähriger Arbeit im wesentlichen abgeschlossen werden konnte[2]).

Was jetzt noch daran fehlte, waren nur unbedeutende Vollen-

---

[1]) Dass der laut Guasti p. 202 und doc. 301 am 26. August 1462 zum Capomaestro ernannte Bernardo di Matteo del Borra niemand anderer als der bekannte Architekt und Bildhauer Bern. Rossellino sei, ist aus dem von Milanesi (Vasari III, 105) mitgeteilten Stammbaum der Familie klar zu ersehen. Rossellino war übrigens (laut Milanesi und Pini, Scrittura degli Artisti No. 36) schon seit 1460 Capomaestro und blieb es bis zu seinem am 23. September 1464 erfolgten Tode. Das obige Document bei Guasti bezieht sich also nur auf eine der gebräuchlichen alljährlichen Bestätigungen der Angestellten der Opera, nicht aber auf Bernardos Ernennung zum Dombaumeister.

[2]) Für das obige Vollendungsdatum findet sich keine urkundliche Beglaubigung im Domarchiv. Es ist jedoch in den gleichzeitigen Ricordi storici di Alamanno Rinuccini (ediz. Aiazzi, Firenze 1840, p. CVI) enthalten, und hat den Vorzug grösserer Authenticität vor einer Notiz der Spogli Strozziani, die dafür schon den 23. April 1461 angibt und auch noch im Prospetto cronologico Guastis (l. c. p. 202) als richtig aufgenommen erscheint. Gewiss handelt es sich hier entweder um einen Schreibfehler Strozzis oder einen Lesefehler Morenis, der jene Notiz der Spogli zuerst veröffentlichte (Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brunelleseo, ediz. Moreni, p. 126, n. 2). Denn im April 1461 war weder, wie es darin heisst, G. Neroni schon Erzbischof von Florenz (er wird erst am 22. März 1462 consecriert: siehe Gams, Series Episcoporum p. 748), noch Tommaso Soderini Gonfaloniere; dagegen bekleidete der letztere dies Amt in der That im April 1467 (Ammirato, Istorie fiorentine, Firenze 1467, P. II, p. 90 e 100). Ja selbst aus den Domurkunden lässt sich das Jahr 1467 wenigstens mittelbar als Zeitpunkt der Vollendung des Laternenbaues feststellen. Denn während es im Eingang zu einer vom 31. Dezember 1466 (Guasti, doc. 317) heisst: veduto che la Lanterna di Chiesa esser apresso alla sua perfetione immodo che in pocho tenpo sarà fornita e conpiuta, wird in einer zweiten vom 19. Januar 1468 (doc. 330) constatiert: l'edificio della Lanterna esser fornito e conpiuto in perfetione chon ongni e qualunque adornamento, come per adricto fu ordinato.

dungsarbeiten. So hatte man schon Ende 1466 einige Malereien für die Fenster der Laterne vergeben (doc. 317), die sonstige Verglasung und Vergitterung der Fenster aber erst 1486 vorgenommen (doc. 319 und 320); am 10. September 1468 wurde die Herstellung der vergoldeten Bronzekugel für die Krönung der Laterne an den bekannten Bildhauer Andrea Verrocchio verdungen (doc. 332); am 2. Dezember desselben Jahres ward der von dem Giesser Giov. di Bartolommeo (Bruder des Bildhauers und Erzgiessers Maso di Bartolommeo) und von dem Goldschmied Bart. Fruosini gelieferte bronzene Knopf, der die Kugel zu tragen hat, abgeschätzt (doc. 328), und am 4. August 1470 das vergoldete Kreuz, welches die Kugel krönen sollte, an den Kupferschmied Paolo di Matteo vergeben (doc. 335). — Nachdem alles dies im Frühling des nächsten Jahres fertig geworden war, erfolgte in den Tagen vom 27.—30. Mai 1471 die Aufstellung des Knopfes, der Kugel und des Kreuzes auf die Spitze der Dachpyramide der Laterne[1]).

---

[1]) Die letztere, dem Diario des Luca Landucci entnommene Angabe verdient vor der in den Spogli Strozziani enthaltenen, welche das fragliche Ereignis auf den 27. bis 30. Mai 1472 verlegt (Gnasti p. 203), laut den von dem Herausgeber des Diario, Jodoco del Badia, aus den Domurkunden beigebrachten Belegen den Vorzug (Diario fiorentino di Luca Landucci, Firenze, Sansoni 1883, p. 10 n. 4). Auch doc. 334 bei Gnasti bestätigt die Angabe Landuccis, denn es erwähnt am 9. Juni 1471 der palla che s'è posta in su la lanterna. Endlich gibt auch ein drittes Ricordo von Lion. Morelli den 27. Mai 1471, nicht 1472 an (aus dessen Croniche, publiziert in Ildefonso da S. Luigis Delizie degli eruditi toscani t. XIX, angeführt bei Cavallucci, S. Maria del Fiore p. 85. Die übrigen Folgerungen des genannten Autors a. a. O. beruhen auf einer falschen Lesart des Datums im Diario).

Viertes Kapitel.

Brunelleschis Verdienste um die Domkuppel.

Verhältnis der drei Provveditoren bei der Leitung des Kuppelbaues. — Parteilichkeit Manettis und Vasaris betreffs der Mitwirkung Ghibertis. — Feststellung der letzteren. — Brunelleschis dominierende Rolle bei der Bauausführung. — Sein Anteil an der Idee der Kuppel und an ihrer constructiven und formalen Gestaltung. — Details des Baues, die sicher auf ihn zurückgehen. — Würdigung desselben in künstlerischer Hinsicht. — Seine kunstgeschichtliche Stellung.

In der vorstehenden pragmatischen Darstellung der Baugeschichte der Kuppel sind wir auf das Verhältnis, in welchem die drei Provveditoren zu einander standen und in dem sie sich an der Ausführung beteiligten, aus dem Grunde nicht näher eingegangen, weil die Erörterung dieser Frage in der Ausführlichkeit, die sie vermöge ihrer Wichtigkeit verdient, den Zusammenhang der Schilderung gestört, ihre Uebersichtlichkeit beeinträchtigt hätte. Auch wurde die Frage, wieviel bei dem ganzen Unternehmen auf frühere Entwürfe zurückzuführen, und wieviel davon als Eigentum der den Bau leitenden Künstler, namentlich Brunelleschis, zu betrachten sei, ferner was in des letzteren Anteil völlig neue, in der vorangegangenen Entwickelung der Baukunst noch nicht dagewesene Ideen verkörpere, bisher kaum berührt; endlich wurde auch der Bedeutung des Werkes in ästhetischer und bautechnischer Richtung, seiner Stellung in der Geschichte der Architektur, wie unter den übrigen Schöpfungen Brunelleschis noch gar nicht gedacht. Es ist unsere Aufgabe, den angeführten Punkten im vorliegenden Kapitel näher zu treten und zunächst bezüglich des ersten das Versäumte nachzuholen.

Für die Rolle, die Ghiberti beim Kuppelbau spielte, und für sein Verhältnis dabei zu Brunelleschi (das hier vor allem in Betracht kommt, denn aus seiner Darlegung wird sich uns auch dasjenige des dritten Provveditore Battista d'Antonio zu seinen Collegen er-

geben), galt bisher die Schilderung der Biographen des Meisters als untrügliche und unangezweifelte Quelle. Es ist bekannt, wie der ältere, der schon bei der Erzählung der Concurrenz um die Baptisterinnpforte sichtlich für seinen Helden gegen Ghiberti Partei ergriffen hatte, auch hier diesen zu verkleinern, und ihn samt den Bauvorstehern nicht nur als vollkommenen Ignoranten auf architektonischem Gebiete hinzustellen bestrebt ist, sondern auch directer Intriguen gegen Brunelleschi beschuldigt. Nach jahrelangen Bemühungen — so erzählt Manetti — gelingt es diesem endlich, sich des unbequemen Rivalen zu entledigen, indem er sich krank stellt und Ghiberti zwingt, die Arbeiten in seiner Abwesenheit selbständig weiter zu führen, wobei dann dessen Unfähigkeit so schlagend zu Tage tritt, dass man ihn infolge davon seines Amtes entsetzt. Wie wenig Glaubwürdigkeit aber die Darstellung Manettis verdient, wird wohl klar dadurch bewiesen, dass sich alle Daten, die er ihr in der Absicht, um ihr den Stempel der Authenticität aufzuprägen, einflicht, entweder als falsch, oder wenn sie urkundlich beglaubigt sind, an falscher Stelle zur scheinbaren Bekräftigung der Erzählung herangezogen erweisen. Was das Stadium der Concurrenz um den Bau betrifft, so haben wir darauf im vorhergehenden wiederholt (S. 69 u. 75 ff.) hingewiesen. Falsch ist weiter die Angabe, dass Ghiberti von 1427 an sein Gehalt entzogen, dass Brunelleschi in den Documenten ausser dem Beiden gleichmässig beigelegten Titel „governatore“ für sich noch ausserdem als „inventore“ qualifiziert wird (S. 91 Anm. 1). Erfunden ist die Episode von dem durch Ghiberti in unbrauchbarer Weise ausgeführten Holzringe, den Brunelleschi von neuem herstellen musste. Denn aus den Urkunden, die von den Concurrenzen und Vorbereitungen dazu des Langen und Breiten berichten, lässt sich auch nicht die leiseste Vermutung für jenen Zwischenfall schöpfen. Falsch ist endlich, dass Ghiberti nur bis 1427 das Amt des Provveditore bekleidete, dass Brunelleschi schon 1426 in dieser Würde auf Lebenszeit bestätigt und dass ihm erst jetzt die Ausführung der ganzen Kuppelwölbung übertragen wurde[1]). — Dies genügt, um die Verlässlichkeit Manettis zu kenn-

[1]) Frey a. a. O. (S. 94, 97 u. 98). Wie alle bei dieser Gelegenheit von den Biographen vorgebrachten Details nichts als Erzeugnisse ihrer Erfindung sind, zeigt sich ganz klar in folgendem besondern Fall: Manetti lässt seinen Helden dem Ghiberti den Vorschlag machen, sie mögen sich in die Herstellung des Verankerungsringes und der Gerüstung in der Weise teilen, dass der eine

zeichnen; was aber Vasari betrifft, so lässt er sich, wie sonst, so auch bei der in Rede stehenden Partie seiner Biographie Brunelleschis durchaus von seinem Vorgänger bestimmen. Denn während er im Leben Ghibertis (wozu ihm die Commentarien des Meisters selbst als Grundlage gedient hatten) seinem Charakter und Können noch warmes Lob gespendet und von den Reibungen der beiden Künstler nichts zu berichten gehabt hatte, teilt er nun Manettis feindselige Stimmung gegen ihn und wiederholt dessen Erzählung, nur noch ausgeschmückt mit den gewohnten detaillierenden Zuthaten.

Seither haben alle Autoren, die sich mit einem der beiden Künstler näher beschäftigten, von Baldinucci bis herab zu Perkins in diesem Punkte den beiden alten Biographen unbedingten Glauben geschenkt, ja Gnasti selbst hat sich mit dem Hinweise auf die Abweichungen zwischen dem Wortlaut der Urkunden und ihrem Berichte begnügt, es jedoch nicht gewagt, die Richtigkeit des letzteren in Zweifel zu ziehen (l. c. p. 195 ff.). Cavallucci war der erste, der die Parteilichkeit Beider gegen Ghiberti hervorhob, ohne jedoch in die Widerlegung ihrer Erzählung im einzelnen einzugehen[1]). Dies that erst Nardini in erschöpfender und im Ganzen zwischen beiden Meistern gerecht abwägender Weise[2]), wogegen neuestens Frey in das entgegengesetzte Extrem verfällt, wenn er Ghiberti den gleichen Anteil am Kuppelbau zumisst, wie seinem Rivalen[3]). Versuchen wir es, die Frage auf Grund des vorliegenden Materials unter Berücksichtigung der dafür und dawider geltend gemachten Argumente zu klären.

Wir haben schon oben bei Gelegenheit der Schilderung der Concurrenzen um den Ausbau der Kuppel den Anteil Ghibertis

diese, der andere jene übernehme. Der (spätere) Anonimo Gaddiano aber, der seiner Erzählung wieder etwas Neues einfügen will, setzt an die Stelle dieses Vorschlages den, Brunelleschi wolle die eine Kuppelschale wölben, Ghiberti möge die andere ausführen, — eine Zumutung, die in ihrem technischen Widersinn im Munde Brunelleschis nur als reine Ironie zulässig wäre, vom Verfasser aber, wie die Folgerungen, die er daraus ableitet, zeigen, als vollster Ernst aufgetischt wird (Frey a. a. O. S. 122 u. 123).

[1]) Cavalucci, S. Maria del Fiore. Firenze 1881, p. 70.

[2]) Nardini Despotti Mospignotti, Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Livorno 1885, pp. 28 ff. und p. 47 n. 1.

[3]) Frey, Le Vite di Filippo Brunelleschi etc. Berlin 1887, S. XX ff. u. 187 ff.

daran festgestellt (S. 70 ff.) und sind daher der Mühe überhoben, die Behauptung der Biographen Brunelleschis zu widerlegen, als ob er seine Zuziehung zur Teilnahme an der Leitung des Baues einzig den Intriguen seiner Freunde, die zugleich die Feinde Brunelleschis waren, zu verdanken gehabt hätte. Es genüge, hier nur nochmals zu betonen, wie schon der Umstand, dass der Auftrag zur Herstellung des endgültigen Baumodells an beide Meister gemeinschaftlich erging, ihre gemeinsame Berufung zur Bauleitung als natürliche Folge in sich schloss; wie aber auch jener Auftrag und dass sich ihm Brunelleschi trotz des Bewusstseins seiner Unentbehrlichkeit für den Kuppelbau dennoch fügte, nur durch die Voraussetzung erklärlich wird, dass schon die vorhergehenden Modelle Ghibertis manches enthalten haben mussten, was die Preisrichter der Berücksichtigung und Verwendung für die Ausführung wert erachteten. Dies zieht dann aber notwendig die Folgerung nach sich, dass wir Ghiberti an dem Bauprogramm vom April 1420, das ja nach dessen eigenen Einleitungsworten nichts anders als die Erklärung beziehungsweise Ergänzung des von beiden Meistern gemeinsam, also in Uebereinstimmung ihrer An- und Absichten verfertigten definitiven Baumodells bilden sollte, auch seinen Anteil geben müssen. Und hiernach erscheint es dann auch ganz gerechtfertigt, wenn in dem Ernennungsdecret vom 16. April 1420 der Kreis der Pflichten und Rechte für beide Meister bis auf den Gehalt herab ganz gleich umschrieben ist. Es verdient jedoch bemerkt zu werden, dass schon hier wie in der Folge in allen Urkunden bei der Anführung ihrer Namen Brunelleschi stets die erste, Ghiberti die zweite, Battista d'Antonio aber die dritte Stelle angewiesen erhält.

Was nun vor allem den letzten betrifft, so hatte er offenbar die Berufung zur Teilnahme am Kuppelbau seiner bisherigen Stellung als Vicecapomaestro des Dombaues zu verdanken, die er seit dem 18. November 1418 bekleidete [1]). Da dieser seinen ungestörten Fortgang nahm, manche der Arbeiten daran in diejenigen an der Kuppel hineinspielten, andere als Vorbereitungen dazu hergestellt werden mussten, so war es nur natürlich, dass dem Leiter des Dombaues auch eine gewisse Einflussnahme auf den Kuppelbau gewährt wurde. Als „Werkführer" den Behörden für alle Massregeln

[1]) Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887, doc. 479.

der Bauführung verantwortlich, musste er auch zu dem Bau selbst zugezogen werden. Diese Stellung bestimmte dann auch seine Thätigkeit in dessen ganzem Verlaufe. Wir begegnen ihm im Verein mit den beiden andern Provveditoren wohl auch dort, wo es sich um die Entscheidung prinzipieller Fragen handelt, doch tritt er dabei nie in den Vordergrund. Wo dagegen die praktisch-technische Seite der Bauführung in Rede steht, namentlich wo es sich um die Beschaffung von Baumaterialien und Arbeitskräften, um das Aufnehmen, die Beschleunigung oder Verzögerung der Arbeiten und dergl. handelt, erscheint er, wie wir gleich sehen werden, in den Urkunden stets — meist mit Brunelleschi, oft aber auch allein — als massgebender Factor.

Befragen wir nun aber diese letzteren um den Anteil Ghibertis an der Ausführung des Baues, so begegnen wir seinem Namen darin (im Verein mit seinen beiden Collegen und zumeist auch mit den Quattro della Cupola) überall dort, wo es sich um weiterreichende, grundsätzliche Massnahmen handelt, während er bei allen Verfügungen und Vorkehrungen, die sich auf die Vorbereitungen zur Inangriffnahme und Durchführung des Baues, auf die im engern Sinne bautechnische Leitung desselben beziehen, gegen jene zurücktritt. So hat er Anteil an dem Rapport vom 24. Januar 1426, worin die für die Fortsetzung des Baues wesentlichen Resultate der vorangegangenen Beratungen niedergelegt wurden; zu ihnen war er jedenfalls auch zugezogen worden, da dabei neben andern auch ein von ihm geliefertes Modell in Frage kam (doc. 75). Wir erfahren (doc. 193 vom 7. Januar 1429), dass er mit Brunelleschi den Entwurf für den dritten Macignoring liefert und müssen logisch schliessen, dass dies ebenso auch für den ersten und zweiten der Fall war, obwohl die documentarischen Belege dafür fehlen. Am 22. September 1429 wird ihm samt Brunelleschi ein neues Modell des ganzen Domes (doc. 61), und im Verein mit den beiden andern Provisoren am 27. Juni 1432 dasjenige für den Schlussring der Kuppel in Auftrag gegeben (doc. 247 und 248), ja selbst an der Concurrenz für die Laterne im Sommer 1436 nimmt er noch Teil (doc. 269 und 273), obwohl er — wie wir oben (S. 93) gesehen — schon seit Ende Januar 1433 aus seiner Stellung als Provveditore della Cupola geschieden zu sein scheint. Dagegen schweigen die Urkunden von seiner Mitwirkung bei der Herstellung von Hilfsmaschinen für den Bau (Krahne, Aufzüge, Winden, wie sie von

Brunelleschi wiederholt construiert wurden, doc. 123—126, 129, 138; Ghiberti liefert dazu nur einmal in seiner Eigenschaft als Giesser Bronzebestandteile, doc. 141); auch fehlt sein Name neben denen seiner beiden Genossen, wo von den Operaj an diese am 11. März 1426 der Auftrag zum Wiederbeginn der Arbeiten (doc. 76) und am 23. Juni 1433 zur Ausführung des Kuppelschlussringes ergeht (doc. 251). Brunelleschi und Battista d'Antonio müssen für die Wahl, die Zufuhr und Bearbeitung der Baumaterialien ausschliesslich Sorge tragen (doc. 109, 160, 163, 164, 186, 195, 196, 197, 200, 205, 207—211, 228, 253—258[1]); sie allein entscheiden am 23. Juli 1422 die Frage, nach welchen Modellen die Backsteine für den Bau geliefert werden sollen (doc. 169); auf ihren Vorschlag werden am 29. April 1426 eine Anzahl Werkleute entlassen (doc. 220); ihnen allein wird am 7. Januar 1429 Vollmacht erteilt, die Arbeit am dritten Maeignoring zu vergeben (doc. 193), und nur sie werden am 27. August 1432 für die Verwendung der Arbeitskräfte und den Fortschritt der Arbeiten verantwortlich gemacht (doc. 231).

Wenn wir somit den Kreis der Thätigkeit Ghibertis auf Grundlage der vorangeführten Zeugnisse definieren dürfen, so ergibt sich, dass sie ihren Schwerpunkt in der Mitberatung und Mitentscheidung aller wichtigen Fragen der Bauherstellung hatte, in ihre praktische Durchführung aber kaum, jedenfalls nicht in entscheidendem Masse eingriff. Diese Umgrenzung wird auch durch die sonstigen Andeutungen bekräftigt, welche wir den urkundlichen und anderweitigen Quellen über das Verhältnis der beiden Meister zur Leitung des Baues zu entnehmen vermögen. Beide waren ursprünglich mit gleichen Rechten und Pflichten angestellt worden; erst zufolge der Deliberation vom 4. Februar 1426 (doc. 75) tritt hierin eine — — wesentliche — Aenderung ein, indem von nun an Brunelleschi unter Erhöhung seines Gehalts auf hundert Goldgulden mit der unmittelbaren und ununterbrochenen Bauleitung betraut. Ghiberti

[1]) Brunelleschi tritt uns sogar selbst als Unternehmer für die Beischaffung von Baumaterialien entgegen: am 12. Juni 1427 übernimmt er die Zufuhr von hundert Lasten (Migliaja zu 1588 Pfund) Marmors, wozu er sich des von ihm erfundenen Transportschiffes, il badalone — das Ungetüm — genannt, bedient (doc. 106—112). Schon früher, am 27. August 1423, hatte er die Lieferung der eichenen Bohlen und Keile übernommen, womit die Balken des nach seinem Modell ausgeführten hölzernen Ankerungsringes in ihren Stössen gebunden sind (doc. 113, 188, 190).

hingegen unter Belassung seines bisherigen Monatsgehaltes von drei Gulden bloss die Verpflichtung auferlegt wird, täglich wenigstens eine Stunde auf dem Bauplatz zuzubringen. Dabei wird der bisherigen Dienste Beider in gleich anerkennender, fast mit denselben Worten ausgedrückter Weise gedacht. Dagegen wird ihr nunmehriger Pflichtenkreis verschieden und zwar so umschrieben, dass auch hieraus für Ghiberti bloss die Verpflichtung für die Vorsorge beim Bau, für Brunelleschi aber ausser dieser auch jene für den Entwurf und Vollzug im Ganzen und Einzelnen herauszulesen ist[1]).

Wenn aber gerade die vorerwähnte Deliberation die Verdienste Ghibertis so warm hervorhebt, so ist dies zugleich ein klares Zeugnis dafür, dass jenes Document vom 28. Juni 1425 (doc. 74 und oben S. 93 Anm. 1), womit seine Bezüge bis auf weiteres eingestellt werden.

---

[1]) Bei Brunelleschi heisst es an der betreffenden Stelle: ad providendum, ordinandum, componendum, seu ordinari et componi faciendum omnia et singula necessaria et opportuna circa edificationem, expeditionem atque perfectionem prelibate Cupole; bei Ghiberti hingegen bloss: ad providendum circa predictam edificationem, expeditionem atque perfectionem dicte Cupole. In gleicher, wenn auch nicht ebenso ausführlicher Weise sprechen sich sodann auch die folgenden Urkunden aus, worin Brunelleschi und Ghiberti in ihrem Amt von 1427—1435 bestätigt werden (doc. 77—79, 83 u. 84). Wiederholt heisst es dort von Beiden: quod impossibile esset sine eorum provisione et ingenio dictam Cupolam posse ad finem bonum perduci. Daraus, dass die Bezüge Ghibertis im Gegensatz gegen die Brunelleschis stets bloss als Monatsgehalt fixiert werden, ja dass ihm sogar einmal die Verpflichtung auferlegt wird, seine tägliche Anwesenheit am Bauplatz durch den „Schichtenschreiber" (scribano super giornatis) bestätigen zu lassen, wird wohl geschlossen werden dürfen, dass die Auszahlung jenes Monatsgehaltes an ihn nur in dem Umfange erfolgte, als er seiner Verpflichtung, dem Bau täglich eine Stunde zu widmen, nachkam. Immerhin war auch diese Bezahlung im Verhältnis zu der Brunelleschis, der doch dafür seine ganze Zeit zu opfern hatte, eine glänzende; was wieder bei der bekannten Sparsamkeit der Bauvorsteher notwendig den Rückschluss bedingt, dass auch die Dienste Ghibertis wesentliche gewesen sein müssen, wenn man ihn fast bis zur Vollendung der Kuppel im Genuss seiner Bezüge liess. Andererseits ist aber auch nicht ausser acht zu lassen, dass Brunelleschi wiederholt, und zwar gerade in den ersten Jahren, wo sein Gehalt demjenigen Ghibertis gleich war, für besondere Leistungen (wie mehrere Hilfsmaschinen, Modell für den Holzkranz) auch besondere Remunerationen erhielt (doc. 123, 124, 177). Von einer pecuniären Zurücksetzung Brunelleschis gegen Ghiberti kann also ebensowenig die Rede sein, als — nach den bisherigen und im Verlauf unserer Darstellung noch beizubringenden weiteren Zeugnissen — von irgend einseitiger Bevorzugung Ghibertis und Nichtanerkennung der Verdienste und Leistungen Brunelleschis, wie sie von seinen beiden Biographen den Operaj vorgeworfen wird.

keineswegs die Auslegung zulässt, zu der es die Biographen Brunelleschis ausgenutzt haben, indem sie offenbar darauf, wenn sie es auch nicht ausdrücklich anführen, ihre Fabel von der Enthebung des Meisters aus seiner Stellung als Provveditore aufbauten. Schon Nardini hat darauf hingewiesen (l. c. p. 49. nota) und neuerdings Frey (a. a. O. S. 189 ff.) durch nähere Ausführung die Richtigkeit jenes Hinweises erhärtet, dass es sich nicht um eine „Cassierung" (welcher Ausdruck auch in der Urkunde gar nicht gebraucht wird), sondern nur um zeitweilige Einstellung des Gehaltbezugs handelte. Diese aber konnte, wenn wir die obenangeführte Stelle der Deliberation vom 4. Februar 1426 im Auge behalten, wohl aus keinem andern Grunde erfolgt sein, als weil Ghiberti vorübergehend seine Obliegenheiten gegenüber der Opera nicht zu erfüllen in der Lage war. Suchen wir nun in der Biographie des Meisters nach einem Grunde für diese Verhinderung, so ergibt sich ein solcher ganz ungezwungen in dem Auftrag zur Herstellung der dritten Baptisteriumpforte, der ihm zu andern halbvollendeten oder kaum begonnenen Arbeiten am 2. Februar 1425 zugewiesen ward. Die Vorbereitungen dazu mochten ihn in der ersten Zeit so ganz in Anspruch genommen haben, dass er darüber seine sonstigen Pflichten vergass, und da keine Aussicht vorhanden war, es könnte damit in nächster Zeit besser werden, der auf Sparsamkeit bedachten Bauverwaltung Veranlassung zu dem in Rede stehenden Beschlusse gab[1]). Ja wir können sogar noch weiter gehen und die Initiative zu dem Entschluss, sich an dem Kuppelbau in der Folge nicht mehr in dem bisherigen ausgedehnten Masse beteiligen zu wollen, mit grosser Wahrscheinlichkeit auf den Meister selbst zurückführen. Da er denn doch vor allem Bildner war, so musste für ihn die Wichtigkeit seiner Teilnahme am genannten Unternehmen vor der Bedeutung der ihm gestellten neuen congenialeren Aufgabe zurücktreten, und ihm den Wunsch nahe legen, Zeit und Kräfte auf eine Arbeit concentrieren zu können, in der er sein Bestes geben wollte, wie er denn seine übrige Lebenszeit zum grössten Teile „con grandissima diligentia et con grandissimo amore" — seine eigenen Worte — in der That daran wandte.

[1]) Dass ähnliche Massnahmen bei den Operaj nicht zu den Seltenheiten gehörten, hat Frey hervorgehoben und mit Beispielen belegt (a. a. O. S. 189). Auch Brunelleschi muss sich einmal, vom April 1430 bis Juli 1431, die Reduzierung seines Gehaltes auf die Hälfte gefallen lassen (doc. 82 u. 83).

Dafür aber, dass Ghiberti auch auf architektonischem Gebiete nicht der Stümper und Ignorant war, wofür ihn Manetti und Vasari ausgeben, liegen ausser dem mittelbaren Nachweis, der sich aus dem bisher Vorgetragenen abstrahieren lässt, auch unmittelbare Zeugnisse vor. Der Künstler, der sich wiederholt schriftstellerisch so eingehend mit der Baukunst und ihren Hilfswissenschaften befasste, wie es der dritte seiner Commentare und der Architekturtractat im Eingang des bekannten Codex der Magliabechiana bekundet [1]; der Bildner, der die grossartigen baulichen Staffagen auf den Reliefs seiner zweiten Baptisteriumpforte erfindet und so meisterhaft in Perspective setzt, — Compositionen, deren organische und ästhetische Vorzüge weitaus über ähnliche Schöpfungen anderer gleichzeitiger Bildhauer, z. B. über die krausen Ausgeburten der architektonischen Phantasie Donatellos in seinen paduaner Reliefs hinausragen, — kann auch in der Praxis kein Ignorant gewesen sein. Ausser seinen eigenen Worten am Schluss des zweiten Commentars, die namentlich seine Mitwirkung am Kuppelbau hervorheben [2], bezeugen dies thatsächlich noch heute die nach seinen Entwürfen ausgeführten Nischenumrahmungen für die Matheusstatue an Or San Michele (1422) und das grosse Madonnentriptychon Fra Giovanni Angelicos (1432), das die Leineweberzunft ausführen liess und das sich heute in den Uffizien befindet, sowie die Zeichnung für den Holzrahmen des ebengenannten Gemäldes; bezeugen es die urkundlich beglaubigten Nachrichten, wonach er 1435 im Verein mit Brunelleschi und Agnolo d'Arezzo zur Teilnahme an der Concurrenz für die Chorumschrankung im Dom aufgefordert (siehe oben S. 22) und in dem gleichen Jahre mit der Anordnung der Altäre in den Chorcapellen betraut wurde [3]. Ja Vasari selbst bringt, seinen

---

[1]) Classe XVII No. 2; siehe darüber Vasari II, 247 n. 2 und Perkins, Ghiberti et son école p. 99 ff. u. 136 ff.

[2]) Frey, Vita di Ghiberti S. 54: Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra, non sieno state disegnate et ordinate di mia mano. Et spetialmente nella edificatione della tribuna fumo concorrenti Filippo et io anni diciotto a uno medesimo salario, tanto noi conducemo detta tribuna. Allerdings stimmt weder die Angabe der Zeitdauer, selbst wenn man sie vom ersten Concurs an rechnet (1418—1433), noch jene des gleichen Gehaltbezuges völlig mit den Thatsachen überein.

[3]) Die Belege für das oben Angeführte bei Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, Ausgabe von 1768 t. III, p. 21; Gualandi, Memorie delle belle arti, Bologna 1840, Serie IV, p. 109 ff.; Cavallucci, S. Maria

früheren Behauptungen widersprechend, in den Ragionamenti die Angabe (auf die wir übrigens, da sie sonst nicht beglaubigt, im Gegenteil dadurch, was wir von dem Bau des fraglichen Monumentes sonst wissen, in Zweifel gestellt ist, keinen allzugrossen Wert legen dürfen), dass Ghiberti nach dem von Brunelleschi entworfenen Grundplan der Kirche S. Lorenzo das Modell für ihren Aufbau gefertigt habe[1]).

Was war nun nach allem Angeführten natürlicher, als dass ein Mann, wie Ghiberti, der in seiner Vaterstadt ebenso sehr infolge seiner Leistungen auf den mannigfachsten Gebieten der Kunst, als wegen seines tadellosen Charakters und der liebenswürdigen Umgänglichkeit seines Wesens sich hohen Ansehens und grosser Beliebtheit erfreute, der Dombaubehörde als die geeignetste Persönlichkeit in der damaligen florentiner Künstlerwelt erschien, nun, nachdem er durch alle vorbereitenden Stadien an der Angelegenheit entscheidenden Anteil genommen, nun auch neben Brunelleschi zur Leitung ihrer Ausführung herangezogen zu werden? Den Operaj, die sich ja in ihrem Vorgehen auch gegen die Bauleitung stets von äusserster Vorsicht, um nicht zu sagen von offenem Misstrauen bestimmen liessen, mochte dabei die Absicht vorschweben, der allzukühnen Initiative Brunelleschis, der sich bis dahin durch irgend eine hervorragende Leistung in der Praxis noch nicht hervorgethan hatte, und in dem der Geist einer neuen Zeit gärte, welchem sie selbst nur zweifelnd und zögernd nachgaben, in der Person des bewährtern, conservativern Meisters ein wohlthätiges, nach ihrer Meinung vielleicht unentbehrliches Gegengewicht beizugesellen. Er sollte, wenn es not that, den Feuereifer des Genossen dämpfen, sein Vorgehen bei der Ausführung dessen, was in gemeinsamer Beratung beschlossen worden war, nicht gerade überwachen, aber berechtigt sein, es zu beeinflussen, da er mit die Verantwortung dafür trug. Eine solche collegialische Leitung des Baues hatte ja auch nichts Ungewöhnliches an sich. Sie fand im Gegenteil in dem bisherigen Gebrauch beim Dombau ihre Präcedentien. Auch dort waren ja nach der

---

del Fiore etc. p. 183 und Vasari II, 261. Die Marmornische für das Bild Fra Angelicos befindet sich seit kurzem im Museo di S. Marco (Grande refettorio, wohin auch dieses selbst nächstens übertragen werden soll), den Holzrahmen hat es bis heute bewahrt (siehe Guida per il R. Museo Nazionale, Firenze 1884, p. 153).

[1]) Vasari VIII. p. 97 u. 98.

Schwierigkeit und der Ausdehnung der Arbeiten in der Regel zwei bis drei Capomaestri bestellt worden, die die Art und Weise der Ausführung gemeinsam festzusetzen hatten, wenn sie sich dann auch im einzelnen in die Arbeit teilten. Nur in den Epochen des Baues, wo nach vorherbestimmtem Plane grössere laufende Arbeiten, bei denen keine Irrung möglich war, ausgeführt wurden, hatte man sich mit einem Bauleiter begnügt [1]).

Es dünkt uns sonach gewiss viel annehmbarer, allem, was über den Charakter der Beteiligten überliefert ist, gemässer, der Würde und dem Ansehen der Bauvorsteher entsprechender, wenn wir für die Beteiligung Ghibertis am Kuppelbau die bisher entwickelten Gründe annehmen, statt dass wir, der Darstellung der Biographen Brunelleschis folgend, alle Mitglieder der im Laufe der Jahre so oft und oft durch Wahl erneuerten Behörden, in deren Händen das oberste Verfügungsrecht lag, als fügsame Werkzeuge der Parteigänger Ghibertis, als Protectoren der Unwissenheit gegen das wahre Verdienst, der Ränke gegen loyale Offenheit gelten lassen, — ihnen also ein Vorgehen beimessen, das ebenso sehr mit ihrer eigenen Würde und ihrem Gewissen, als mit den Interessen eines Unternehmens im Widerspruch gestanden hätte, dem Gedanken und Sorge der ganzen Bevölkerung zugewandt waren, und dessen Leitung eben deshalb von ihr gewiss mit eifersüchtigem Auge überwacht wurde.

Dass es in dem Verhältnisse der beiden Meister nicht auch zu vorübergehenden Reibungen gekommen sei, ist ja durch unsre Darstellung nicht ausgeschlossen. Zu ihrer Erklärung ist es aber wieder gar nicht erforderlich, die von den Biographen untergeschobenen niedrigen Motive heranzuziehen. Erscheint es nicht vielmehr ganz natürlich, anzunehmen, dass sich bei einem Unternehmen von der Schwierigkeit und Dauer des in Rede stehenden, wenn dessen Führung in die Hände von zwei Künstlern gelegt ist, in mehr als einem Falle Verschiedenheit der Ansichten ergeben haben wird? Nehmen wir dazu einerseits den verschlossenen und misstrauischen, erregbaren und schwer zu behandelnden Charakter Brunelleschis, wovon uns ja seine Biographen selbst mehr als eine Probe überliefert haben [2]),

---

[1]) Beispiele dafür bei Guasti, S. Maria del Fiore p. LXXVII. CXI ff. doc. 151, 216, 236, 243, 252, 259 u. a. m.

[2]) So will er die Ausführung der ersten Baptisteriumpforte nicht im Verein mit Ghiberti übernehmen; als er in Rom mit Donatello studiert, verrät er diesem

andererseits sein festes, im Verfolg des Baues auch glänzend gerechtfertigtes Selbstvertrauen in die Durchführbarkeit seiner Ideen im ganzen, in die Richtigkeit und Zweckmässigkeit seiner Anordnungen im einzelnen, so ist es wieder ganz erklärlich, wie dem leicht reizbaren Meister schon jedes Abweichen von seinen eigenen Ansichten als ein Eingriff in seine Domäne erscheinen musste und wie sich infolge dessen einfache Meinungsunterschiede zu mehr oder weniger scharfen persönlichen Conflicten zugespitzt haben mochten. Doch waren dieselben gewiss vorübergehender Art. Dies beweist wohl der Umstand, dass uns die Urkunden nirgends einen Anhalt dafür geben, als hätte es zu ihrer Beilegung der Vermittlung der Bauvorsteher bedurft [1]); ferner, dass Ghiberti bis zum Schluss der Kuppel an der Bauleitung teilnahm, obwohl die Documente direct dafür Zeugnis ablegen, wie die Vorschläge Brunelleschis allein in mehr als einer wichtigen Frage für die Ausführung den Ausschlag gaben. — Trotzdem genügten jene Differenzen zwischen den beiden Meistern, dass die Kunde davon durch ihre Freunde und Gegner in die Oeffentlichkeit drang, und dass sich ihrer — detaillierend,

---

nie seine Absicht, die antike Baukunst wieder ins Leben zu rufen; seine Zeichnungen und Modelle hält er eifersüchtig vor den Blicken anderer verborgen, damit ihm seine Ideen nicht entwendet werden; in seinen Concurrenzmodellen deutet er aus demselben Grunde die Details nur oberflächlich an, so dass der Uneingeweihte daraus nicht klug wird; als Cosimo Medici von der Ausführung des Modells, das Brunelleschi für dessen Palast entworfen hatte, absieht, zerbricht es der Meister im Zorn der ersten Erregung in tausend Stücke. (Nardini, l. c. p. 33.)

[1]) Die einzige Stelle, die in diesem Sinne gedeutet werden kann, ist jene der Deliberation vom 31. Dezember 1436 (doc. 273), worin Brunelleschi darum angegangen wird, „quod placeat eidem deponere omnes rancores in eo permanentes (siehe S. 101). Allein die Auslegung, die ihr Nardini (l. c. p. 33) und Frey (l. c. S. XXII) geben, indem sie annehmen, sie beziehe sich auf die ganze Zeit des Kuppelbaues, also implicite auf das Verhältnis Brunellesehis zu Ghiberti, erscheint uns zu allgemein und zu weitgreifend. Unserer Ansicht nach hat die fragliche Stelle nur Bezug auf die in Rede stehende Angelegenheit, d. h. die Aufnahme der in den übrigen Concurrenzmodellen als geeignet erkannten Details in das zur Ausführung bestimmte Laternenmodell Brunellesehis. Der Letztere, dem früher allein der Auftrag dazu übertragen war, mochte sich schon durch die nachträgliche Ausschreibung eines Preisbewerbs beleidigt fühlen, und nun wollen die Operaj auch noch, er möge sein Modell nach denen seiner Mitbewerber ändern, — Grund genug zu momentaner Verstimmung des Meisters und zu dem versöhnlichen Entgegenkommen seitens der Operaj, das sich in dem obigen Ersuchen kundgibt.

und wie immer übertreibend — die Volkstradition bemächtigte [1]). Handelte es sich dabei doch um die hervorragendsten zwei Künstlergestalten der Zeit, beide Lieblinge ihrer Mitbürger, beide an der Errichtung des grössten Wunderwerkes und Palladiums der Vaterstadt schaffend. Als dann Manetti, ein Menschenalter nach Brunelleschis Tode, seine Biographie schrieb, nahm er aus der volkstümlichen Ueberlieferung gerade nur jene Elemente in seine Erzählung auf, die seiner Absicht, ihren Helden im hellsten Lichte zu zeigen, am besten dienten, that wohl in der angedeuteten Richtung aus Eigenem noch ein Uebriges hinzu und staffierte seine Darstellung, um ihr den Charakter unzweifelhafter Glaubwürdigkeit aufzuprägen, mit einigen actenmässigen Belegen aus, deren Unstichhaltigkeit wir übrigens oben (S. 107) nachgewiesen haben. Und nun kam Vasari über die Erzählung Manettis, wob in sie nach bekannter Methode seinen Einschlag von bunten, ausschmückenden Fäden hinein und brachte so jenes fabulose Gewebe zu stande, das auch für die Beurteilung des Verhältnisses zwischen Brunelleschi und Ghiberti bis in die jüngsten Tage herab als heilige Schrift gegolten hat, nun aber nach den Ausführungen Nardinis und Freys und nach dem, was wir ihnen ergänzend beigefügt haben, wohl auf immer zerrissen sein dürfte.

Wenngleich wir daher nach allem Angeführten mit gutem Gewissen Ghiberti seinen ehrlichen Anteil am Zustandekommen des grossen Unternehmens zugestehen können, so müssen wir uns doch andererseits hüten, dies auf Kosten seines Genossen in der Leitung desselben zu thun. In diesen Fehler ist neuerdings, wie schon erwähnt, Professor Frey verfallen, indem er die Kuppel als „das Werk mindestens von beiden Meistern zusammen“ und „die Sage

[1]) Nicht bloss Brunelleschi, wie seine Biographen stets betonen, hatte Neider und Feinde; auch Ghiberti konnte sich deren rühmen. Ein unanfechtbares Zeugnis dafür — wie in Beziehung auf Brunelleschi keines vorliegt, denn jene improvisierte Gefangensetzung im Jahre 1434 war doch, genau besehen, nur der Ausfluss gekränkten Zunftdünkels oder Brotneides — bietet die 1444 gegen seine legitime Geburt erstattete verleumderische Anzeige, womit seine Wahl in den Rat der Dodici Buonomini hintertrieben werden sollte (siehe Gaye, l. c. I. 148 sqq. und Gualandi, Memorie di Belle Arti, Bologna 1840, Serie IV. p. 17 sqq.).

von Brunelleschi als dem eigentlichen Erfinder und Baumeister derselben" für ein Erzeugnis der mythenbildenden Volkstradition erklärt (a. a. O. S. 193 und XXIV). Dem stehen nun aber — auch wenn wir davon absehen wollten, was sich uns schon im Vorhergehenden aus den urkundlichen Quellen für die hervorragende und herrschende Stellung Brunelleschis beim Entwerfen und bei der Ausführung des Werkes ergeben hat — eine Reihe zeitgenössischer litterarischer Zeugnisse entgegen, über deren Bedeutung man sich nicht wohl mit der obigen Qualification wird hinübersetzen dürfen. Wir nennen als solche eine Stelle in der Chronik des h. Antoninus, Erzbischofs von Florenz in den Jahren 1446—1459, der schon in dieser Eigenschaft über die Baugeschichte der Kuppel gewiss gut unterrichtet war — er weihte ja, wie wir oben gesehen, noch zu Lebzeiten Brunelleschis den ersten Stein zum Bau der Laterne[1]); eine zweite in Matteo Palmieris (1405—1475), des bekannten florentinischen Staatsmannes und Moralphilosophen Weltchronik[2]): eine dritte und vierte in der 1450—53 redigierten Italia illustrata und den um ein Jahrzehnt älteren Decaden des Geschichtsschreibers und Altertumsforschers Flavio Biondo (1388—1463[3]). Ihnen schliessen sich die Verse an, die der Dominicaner Fra Domenico da Corella (1403—1483) in seinem zu Ehren der h. Jungfrau ver-

---

[1]) Antonini Archiepiscopi Florentini. Opus Historiarum seu Cronicarum. Lugduni 1512, Pars III, fol. CLXVv: . . . auctore philippo brunilisco maximo omnium ea tempestate architectore. Hic enim est qui modum adinvenit et formam edificandi illam testudinem maximam cupule ecclesie maioris florentine sine armatura aliqua: que jam perfecta est.

[2]) Matthaeus Palmierus, De temporibus liber in Tartini, Rerum Italicarum Scriptores, Florentiae 1748, t. I. p. 231: 1436 Florentiae Ecclesia maxima cuius testudo in terris singularis, Philippo Architecto curante, nullis substentaculis absoluta est.

[3]) Flavius Blondus, Opera Basileae 1531, p. 304: Basilica insignis quae per nostram aetatem curante Philippo Brunalicio nobilissimi ingenii Florentino stupendi operis fornice est ornata; und ebendort p. 452: . . . Philippus Brunalicius civis Florentinus, maximo vir ingenio, qui superbissimum in sacris Reparatae aedibus fornicem absque centrico substentaculo ad summum usque perduci, primus edocuit et curavit. Die letzte Stelle gibt zugleich authentischen Aufschluss über den Sinn, welcher der in allen den citierten Zeugnissen betonten Behauptung, die Kuppel sei ohne Gerüstung aufgeführt worden, beizulegen ist: die „centrale Stützung" kann doch nur auf ein vom Boden aufgebautes Standgerüst gedeutet werden.

fassten Gedichte der Kuppel von S. Maria del Fiore [1]), — sowie jene, die der um 1507 in hohem Alter verstorbene Ugolino Verino in seiner Verherrlichung der Stadt Florenz ihrem Erbauer widmet [2]). Von allen diesen Autoren wird übereinstimmend Brunelleschi, und nur ihm allein das Verdienst zugeteilt, die Domkuppel ohne Einrüstung eingewölbt zu haben [3]). Sie alle aber werden in Rücksicht auf Unanfechtbarkeit und Gewicht ihres Zeugnisses noch übertroffen von Leon Battista Alberti, welcher in der im Juli 1436, also gerade

---

[1]) Fr. Dominici Joannis a Corella Theotocon, seu de vita et obitu B. Mariae Virginis; die beiden letzten Bücher publiziert bei Lami, Deliciae Eruditorum. Florentiae 1742, Vol. XII, pp. 49 sqq. Die angezogene Stelle lautet (l. c. p. 99):

Huius enim templi sublatus ad ethera vertex
Qualibet ingenti celsior arce patet.
Nam faber egregia praefulgens arte Philippus,
Tempore qui nostro Daedalus alter erat.
Non equidem fictis volitans super aequora pennis,
Praeditus ingenii sed probitate sui,
Ingentem solido construxit fornice molem,
Quae procul a terris sidera versus abit.
— — — — — — — — — — — — — —
Inferius triplici testudine, desuper una
Structa manet, nullo robore fulta prius.

[2]) Ugolini Verini, De illustratione urbis florentiae libri tres, Lutetiae 1583, libr. II, fol. 17r:

Numquid daedalea mirabilis arte Philippus,
Cuius tam vastus templi super aethera fornix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas?

Das letzte Zeugnis kann strenggenommen nicht als gleichzeitig angesprochen werden, denn eine Stelle des Gedichts (libr. II, fol. 18r), die den Palazzo Strozzi als eben im Bau begriffen anführt, beweist, dass es erst nach dem Jahre 1489 verfasst wurde.

[3]) In der Hauptsache analog, wenngleich weniger enkomiastisch und begeistert, lauten auch die Aufzeichnungen der gleichzeitigen (oder aus gleichzeitigen Quellen schöpfenden) Chronisten, so z. B. in Ben. Dei s († 1497) Croniche Fiorentine dal 1400 al 1500 (Cod. Magl. XXV, 60, p. 84): Et in detto tempo — d. i. 1420 — si cominciò a voltare la chupola di Santa Maria del Fiore senza armadura da Filippo di Ser brunellescho; und in Giov. Cambis (1458—1535) Istorie (abgedruckt von Fr. Ildefonso di San Luigi in den Delizie degli eruditi toscani Vol. XX—XXIV. Firenze 1785, vol. XX, p. 150): Del mese di luglio e daghosto si chominciò a volgiere la Chupola, e Pippo di Ser Brunelescho orafo era chapo Maestro, chon 4 Operai fatti a mano per l'arte della laua, e chominciossi, e seghui sanza armadura.

zur Zeit der Vollendung der Domkuppel verfassten Widmung der italienischen Redaction seines Tractats über die Malerei an Brunelleschi diesem gleicherweise den vollen Ruhm, sie ohne Hilfe von Einrüstung aufgebaut zu haben, zuweist[1]). Denn nicht nur stand Alberti mitten im Getriebe der florentinischen Kunstwelt; nicht nur war er — wie er an der gleichen Stelle anführt — mit ihren hervorragendsten Vertretern, namentlich auch mit Ghiberti, persönlich bekannt und daher über den hier in Frage kommenden Sachverhalt als Augenzeuge genau unterrichtet; — die über jeden Zweifel erhabene Lauterkeit seines Charakters gibt auch die sicherste Gewähr dafür, dass er gewiss nicht dem einen seiner beiden Freunde einseitig den Ruhm eines so bedeutenden Werkes zugeteilt haben würde, wenn ihm nicht in der That das Verdienst seiner Ausführung in erster Linie und mit vollem Rechte zugestanden hätte. Als letztes Zeugnis gehört in diese Reihe die von dem Staatskanzler Marsuppini verfasste Inschrift auf dem Epitaph, das Brunelleschi ein Jahr nach seinem Tode im Dom errichtet wurde; auch sie führt als Beleg für dessen künstlerisches Können „die wunderbare Wölbung des hochberühmten Gotteshauses" an[2]). Und endlich spricht auch der Beschluss, womit die Operaj die ebenberührte Ehrenbezeugung für den Toten decretierten, von seinen Verdiensten um die Wölbung der Kuppel ausdrücklich als von etwas, „das sie selbst als Augenzeugen zu bekräftigen vermöchten und das eine stadtbekannte Sache wäre"[3]).

---

[1]) L. B. Alberti, Della Pittura Libri tre in dessen Kleineren kunsttheoretischen Schriften, herausgegeben von H. Janitschek, Wien 1877, S. 49: Chi mai si duro o si invido non lodasse Pippo architecto, vedendo qui structura si grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire ehon sua ombra tucti e popoli toscani, facta sanza alcuno ajuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben judicho, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo nè conoscinto. Als Ergänzung zu dem in diesen Worten enthaltenen Lob der Domkuppel sei hier auf den Eingang zum Dialog Della tranquillità dell' animo hingewiesen, worin Alberti den Dom selbst in seiner ästhetischen Wirkung in einigen begeisterten Sätzen feiert (siehe Opere volgari di L. B. Alberti, edite dal Dott. A. Bonucci, Firenze 1843 bis 1849, t. I, p. 8).

[2]) Den Wortlaut der Grabschrift siehe bei Gnasti, doc. 121, Vasari II, 381 und diplomatisch getreu am Schlusse unserer Biographie.

[3]) Gnasti, doc. 120: . . . cuius operatione, industria et virtute, Deo cooperante et virgo Maria coadiuvante, maiorem tribunam sine aliqua armatura

Was aber war nun das geistige Eigentum Brunelleschis an dem Werke? Haben wir ihm die Conception desselben, wie es heute vor uns steht, auch beizumessen, oder beschränkt sich sein Verdienst bloss auf dessen Ausführung? Diese Fragen, welche die Kunstforschung im Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit der Biographen des Meisters sich zu stellen unterlassen hatte, bis sie jüngst von Nardini aufgeworfen und zu Ungunsten der seitherigen Ansicht, die Filippo als alleinigen Schöpfer und Vollbringer des Werkes hinstellte, entschieden wurden, haben wir zunächst auf Grundlage des vorliegenden Materials zu beantworten.

Es ist bekannt, dass schon das ursprüngliche Project Arnolfos di Cambio für den Dom eine Vierungskuppel enthielt und dass in dem der acht Meister vom Jahr 1367 der achtseitige Tambur in der Weise, wie er später zur Ausführung kam, bereits vorgesehen war[1]). Auch wurde schon oben (siehe S. 62 Anm. 1) der Deliberation vom 15. Dezember 1368 gedacht, womit den Bauvorstehern und Dombaumeistern die eidliche Verpflichtung auferlegt ward, von dem Modelle der acht Meister bei der Ausführung in keiner Weise abzuweichen, und es wurde hervorgehoben, dass laut urkundlicher Zeugnisse noch im Mai 1421 die vorgeschriebene Eidesleistung stattgefunden habe. Dabei verdient nun besonders betont zu werden, dass in die Eidesformel, welche seither nur den Domban erwähnt

---

perfecta fuit, ut clare asseruerunt dicti operarii, viderunt et notum est in civitate predicta.

[1]) Siehe oben S. 64. — Der gleichzeitige Chronist Marchionne di Coppo Stefani gibt sogar in seinen Aufzeichnungen über einen Entwurf, wonach im Jahre 1360 der Domban neuerdings in Angriff genommen wurde und in welchem Nardini (l. c. p. 97 ff.) denjenigen des damaligen Capomaestro Giovanni di Lapo Ghini vermutet, für die Weite und Höhe der Kuppel in demselben Dimensionen an (72 und 144 Ellen), welche von denen des Brunelleschischen Baues bezüglich der ersteren gar nicht, in der letzteren aber nur um zwei Ellen abweichen, so dass hiernach schon durch das Modell Giov. di Lapos sowohl die der ausgeführten annähernd entsprechende Höhe des Tamburs, als auch die Form der Kuppel fixiert worden war (vergl. Gnasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, p. LXXVIII und doc. 82). Das Mass von 72 Ellen für die Weite der letzteren wird dann ausdrücklich von den Operaj als für die Ausführung massgebend festgestellt und Ghini im Jahre 1371 sogar für die Einrüstung (armadura), die er für den Kuppelbau erfunden hatte, mit 115 Gulden belohnt (Gnasti, l. c. doc. 178 u. 231). Ueber die Bedeutung des Meisters vergleiche man übrigens auch P. Vigo, Giovanni di Lapo e il duomo di Firenze, Livorno 1887.

hatte, von dem Zeitpunkte des Beginns der Arbeiten an der Kuppel auch diese ausdrücklich aufgenommen erscheint, — und zwar nach wie vor unter Bezugnahme nicht auf das neue endgültige Modell Brunelleschis und Ghibertis vom April 1420, sondern auf das alte der acht Meister[1]). Wir müssen also hieraus schliessen, dass für die Form, das heisst die ästhetische Conception der Kuppel im ganzen noch immer dieses Modell als massgebend galt und dass das neue der beiden obengenannten Meister nur den Zweck hatte, die technische Ausführbarkeit und namentlich die constructiven Details desselben festzustellen, beziehungsweise zu verdeutlichen. Diese Folgerung findet denn auch in dem Wortlaut des Ernennungsdecrets der Provveditoren vom 16. April 1420 und des oftерwähnten Bauprogrammes, das — wie wir oben gesehen — aus einer das endgültige Modell Brunelleschis und Ghibertis begleitenden Denkschrift hervorging, ihre Bestätigung. Weder in dem einen noch im andern begegnen wir auch nur der leisesten Andeutung, dass es sich um die Realisierung einer neuen Idee, eines von der seither angenommenen Form der Kuppel abweichenden, frischen Projectes handle. Im Gegenteil, jenes spricht bloss von der Aufgabe, die letztere aufzuführen; der Inhalt des Programms vom April 1420 aber bezieht sich, wie wir im vorhergehenden wiederholt Gelegenheit hatten uns zu überzeugen, durchaus nur auf die Präcisierung der bautechnischen Einzelheiten des Werkes, er bestimmt die Stärken, Anzahl und Masse von Wölbungen, Sporнen, Ankerungsringen, Umgängen, Gurtbögen, Wasserrinnen und äusseren Marmorrippen, sowie die Art und das Material der Mauerung. Bloss ein Punkt desselben — es ist der neunte — behandelt ein künstlerisches Detail, indem er für das äussere Abschlussgesims die Alternative aufstellt, es entweder nach dem Muster des bestehenden Mittelschiff- und Tribunengesimses auszuführen, wie es wohl im Entwurf der acht Meister vorgesehen war, oder — und hierin haben wir eine Idee Brunelleschis vor uns — als doppelten Umgang über einem Hauptgesimse, also annähernd in der Weise, wie es später an einer der acht Tamburseiten in der That geschah. Allein die flüchtige, andeutende Art, in der diese Frage gleichsam nur gestreift wird, ist ein neuer Beleg dafür, dass es nicht die formell-ästhetische Seite der Aufgabe

[1]) Siehe die Belege hierfür bei Nardini, l. c. p. 58 und n. 1: laraverunt . . . hedifitium cupole dicte ecclesie et ipsam ecclesiam prosequi secundam formam modelli existentis prope et juxta campanile ecclesie predicte.

war, welche für die bauleitenden Meister im gegenwärtigen Stadium der Sache den Schwerpunkt bildete. Gewiss hatte sich auch das endgültige Modell auf die Einzelheiten der künstlerischen Durchbildung des Problems nicht eingelassen, sondern im wesentlichen bloss die Möglichkeit der constructiven Durchführung des ältern Entwurfes von 1367 dargethan. Beweis dessen, dass in der Folge die Erledigung aller einzelnen in jenes Gebiet einschlägigen Fragen nicht auf Grund eben des feststehenden endgültigen Entwurfes erfolgen konnte, sondern nach Massgabe des Fortschrittes der Arbeiten jeweils von Fall zu Fall ausgetragen werden musste. So wurden, wie wir gesehen haben, nicht bloss für die Laterne, sondern selbst für den Kuppelschlussring, und später für die Marmorbekleidung und Bekrönung des Tamburs, von den Provveditoren Entwürfe verlangt, beziehungsweise dazu Concurse ausgeschrieben, weil einerseits infolge des inzwischen eingetretenen Stilwechsels die für diese Details im Modelle der acht Meister gegebene Gestaltung den Zeitgeschmack nicht mehr befriedigte, andererseits aber im definitiven Entwurf von 1420 ihre Durchbildung zum mindesten in der eingehenden Weise, wie es für die Bauherstellung nötig erschien, noch nicht vorgesehen war. Was aber ist natürlicher, als die Voraussetzung, dass — falls das Ausführungsmodell in architektonisch-formaler Beziehung eine neue Idee für die Kuppel verwirklicht hätte — darin auch vor allem die für jene Momente entscheidenden architektonischen und decorativen Details betont und entwickelt gewesen wären? In diesem Falle hätte dann aber auch ihre Ausführung ohne weiteres den Schöpfern jenes Modells überlassen werden können und sollen, da ihnen ja dann das ausschliessliche Vorrecht darauf zugestanden wäre. Statt dessen sehen wir im Gegenteil, dass öffentliche Bewerbungen dafür ausgeschrieben werden, und müssen also notwendig folgern, dass die obige Annahme in Wirklichkeit nicht statt hatte.

Entscheidend aber für den Beweis dessen, dass zur Zeit der Verfassung des Programms vom April 1420 die Form der Kuppelwölbung schon feststand, ist der Eingangssatz seines ersten Punktes. Während sonst durchweg bei allen seinen Bestimmungen, die sich auf Auszuführendes beziehen, der Conjunctiv gebraucht ist, enthält der erste Punkt im Indicativ, also als feststehende Thatsache, die Angabe, dass die innere Kuppellinie sich nach dem Masse eines Spitzbogens emporwölbt, der aus $^4/_5$ der Spannweite construiert

ist[1]). Es findet diese Fassung auch in dem Stande der Arbeiten zur Zeit der Uebernahme der Bauleitung durch Brunelleschi und seine beiden Genossen vollständig ihre Berechtigung beziehungsweise Erklärung: Da, wie wir oben (S. 89) dargethan haben, die Vollmauerung der Kuppel auf die Höhe von $5^1/_4$ Ellen über ihren Fuss wenigstens an einigen der acht Tamburseiten vollendet war, so musste, eben um diese Arbeit ausführen zu können, das Mass der Kuppellinie, die Steilheit ihrer Wölbung schon vorher bestimmt gewesen sein und konnte ihre Festsetzung nicht erst durch das Programm der drei neuen Provveditoren erhalten. Mit andern Worten: die Form der Kuppel stand im allgemeinen fest, als sie die Leitung des Baues übernahmen. Die gleiche Thatsache wird aber endlich auch durch eine Stelle jenes Gutachtens des Viceprovisors Giovanni da Prato vom Jahre 1425 erhärtet, das wir im Vorstehenden wiederholt anzuführen Gelegenheit hatten[2]). Der Genannte erhebt darin Einsprache dagegen, dass man von der seit Jahrzehnten angenommenen Wölbungslinie der Kuppel abweichen und diese nach dem Muster derjenigen des Baptisteriums (also bedeutend weniger steil) ausführen wolle[3]). Habe man ja doch schon vor sechs Jahren jene Form der Wölbung endgültig adoptiert und darnach das Ausführungsmodell herstellen lassen. Da nun dieses, wie aus Punkt 1 des Bauprogramms erhellt, den Spitzbogen aus $^1/_5$ der grössten Spannweite enthielt, unter jenem „seit Jahrzehnten feststehenden“ Modelle aber nur das von den acht Meistern im

[1]) La cupola dallo lato di drento lungha (= si allunga, macht sich lang, streckt sich, wölbt sich empor) a misura di quinto aento. Und gleich darauf folgen die Bestimmungen für ihre Stärkedimensionen im Conjunctiv: negli angoli *sia* grossa etc. Die Bedeutung des Indicativs an dieser Stelle steht im Einklang mit dessen Gebrauch in einigen andern Punkten des Bauprogrammes, in denen es sich, wie wir oben (S. 89) dargethan haben, auch um feststehende Normen oder schon vollendete Thatsachen handelt.

[2]) Siehe S. 80 Anm. 2 und S. 91 Anm. 2. Die fragliche Stelle des Gutachtens lautet: Ancora io Giovanni predetto dicho che a me pare nè mutare nè modificare diminuendolo per cagione nessuna il *sesto preso et consigliato già decine d'anni* (d. h. il sesto di quinto aento, wie das Gutachten kurz vorher anführt), prendendo la forma di San Giovanni. Et questa forma, già sei anni, si deliberò; et fessi modello di legname. (*Gnasti*, Belle Arti, opuscoli descrittivi e biografici. Firenze 1874. p. 119 und *Nardini*, l. c. p. 46 ff.)

[3]) Das Mass der Wölblinie an der Kuppel des Baptisteriums beträgt etwas über ein Fünftel des zugehörigen Kreisumfanges, während der Bogen der Domkuppel genau ein Sechstel seines Kreises umfasst (siehe oben S. 80).

Jahre 1367 angenommene gemeint sein kann, so folgt daraus, dass die Linie der Wölbung und damit auch die Form der Kuppel im allgemeinen auf ihren Entwurf zurückgeführt werden müsse und nicht erst als eine Conception Brunelleschis angesprochen werden dürfe.

Der Schluss, den wir vorstehend aus einigen Bestimmungen der Urkunden, sowie aus dem letztangeführten litterarischen Zeugnis positiv entnommen haben, wird nun aber auch in negativer Form durch den Wortlaut der Documente und Schriftquellen bestätigt. Nirgends finden wir in den ersteren dem Meister das Verdienst der Erfindung der Kuppel zugeteilt; es wird darin stets nur auf die Schwierigkeit und den Ruhm ihrer Ausführung der Nachdruck gelegt. Dass es sich schon bei der ersten Zuziehung Brunelleschis zu den Beratungen der Baubehörde im Jahre 1417, sowie bei den wiederholten Concurrenzausschreibungen der Jahre 1418 und 1420 überhaupt vor allem um diese letztere gehandelt habe, ist bereits oben ausführlich dargethan und mit urkundlichen Nachweisen erhärtet worden. Aber auch soweit die Documente sich auf die Periode des Baues selbst beziehen, können wir ihnen nur Belege in der gleichen Richtung entnehmen. Im Ernennungsdecret vom 16. April 1420 (Guasti doc. 71) werden alle drei Provveditoren zu der gleichen Aufgabe: ad providendum, ordinandum, et construi, ordinari, fieri et edificari faciendum ipsam maiorem Cupolam berufen, ohne dass Brunelleschi als der Vater der Idee des Werkes vor den beiden Collegen hervorgehoben würde; in der Deliberation vom 4. Februar 1426 (doc. 75), womit thatsächlich die Oberleitung des Baues in seine Hände gelegt wird, geschieht nur seiner Bemühungen um dessen Ausführung Erwähnung (advertentes .... laborem quem continuo tolleravit et tollerat in edificatione Cupole.....); in dem Beschluss vom 7. Dezember 1445 betreffs der Ernennung Brunelleschis zum lebenslänglichen Architekten der Laterne (doc. 95) werden nur seine Verdienste um die Bauleitung und Ausführung der Kuppel betont (quantum ..... tam in ordinando et hedificando quam in constructione Cupole maioris .... sit doctus); endlich werden in den beiden Urkunden vom 30. Dezember 1446 und 18. Februar 1447 (doc. 119 und 120), welche von den dem Meister nach seinem Tode decretierten Ehrenbezeugungen handeln, bezüglich der Kuppel ebenfalls nur dessen Verdienste um die Hilfsmaschinen und die Bauausführung ohne Zuhilfenahme von Stand-

gerüsten, — dagegen, was die Laterne betrifft, auch ausdrücklich um ihre Erfindung hervorgehoben (quod . . . . maxima industria et ingeniose fatigavit in hedifitiis atque constructione Cupole . . . . et ultimo in ordinatione et modo componendi Laternam dicte Cupole, und weiter: cuius operatione, industria et virtute . . . . maiorem tribunam [sic!] sine aliqua armatura perfecta fuit). Diesen Zeugnissen, welche sich leicht noch vermehren liessen und die alle über Brunelleschi als Erfinder der Kuppel schweigen, steht nur ein einziges (doc. 177) gegenüber, worin er als inventor et ghubernator maiori (sic!) Cupole bezeichnet wird. Was es aber damit für eine Bewandtnis habe, und dass sich die fragliche Benennung an dieser Stelle nicht auf den ganzen Bau, sondern nur auf den hölzernen Ankerring beziehe, wurde schon oben (S. 91 Anm. 1) erörtert.

Endlich lässt sich selbst aus der Darstellung der Biographen Brunelleschis nirgends klar und entschieden herauslesen — wie es bisher allgemein geschah —, dass sie dem Meister die Idee und die Conception der Form der Domkuppel zumessen. Was jene betrifft, so war sie auch nach ihnen schon von Arnolfo del Cambio in seinen ursprünglichen Entwurf aufgenommen[1]). Die Conception der Form aber führen sie nirgends bestimmt auf Brunelleschi zurück, vielmehr handelt es sich an den betreffenden Stellen

---

[1]) Siehe Manetti, edit. Frey S. 87: E anche v'era el modello piccolo che fecie el maestro, che ne die disegnio, coe maestro Arnolfo . . . und Vasari I, 292: Ed il ritratto della chiesa di S. Maria del Fiore, con la cupola, si vede . . . ricavato dal proprio di legname che fece Arnolfo . . . sowie II, 339: Filippo . . . dette consiglio, ch'era necessario cavare l'edifizio (d. h. die Kuppel) fuori del tetto, e non fare secondo il disegno di Arnolfo . . . Im Verfolg der ebenangeführten Stelle bei Manetti bemerkt dieser, Brunelleschi hätte an dem Modell Arnolfos (das also doch nicht mit den übrigen Concurrenzmodellen vom Jahre 1367 zerstört worden zu sein scheint, siehe oben S. 60) nur auszusetzen gehabt, dass es nicht ohne Standgerüst vom Boden aus durchführbar gewesen wäre. Demnach hatte in demselben die Kuppellinie jedenfalls eine weniger steile Form, als die heutige, bildete wohl gar einen Halbkreis. Einen solchen zeigt wenigstens die um 1350 entstandene Lünettenfreske im ersten Kreuzgang von S. Croce, worin Nardini (l. c. p. 129 ff.) eine Abbildung des Doms nach Arnolfos Modell erkennen möchte, wie auch die bekannte, derselben Epoche angehörende Darstellung einer Kuppelkirche in der Cappella degli Spagnuoli bei S. Maria Novella, welche bis in die jüngste Zeit als Abbild des Entwurfs Arnolfo del Cambios galt, und wenn auch nicht dieses selbst, doch jedenfalls von den für den Dom gefertigten Projecten beeinflusst war (siehe oben S. 64 Anm. 2).

der Biographien stets um die Art der Ausführung und wird der Schwerpunkt nicht auf die Erfindung der Form des Bauwerkes, sondern stets darauf gelegt, dass der Meister von Anbeginn dessen Herstellung ohne Einrüstung in Aussicht genommen und auch glücklich durchgeführt habe [1]).

Wenn sonach die Conception der Domkuppel, wie wir sie heute noch bewundernd anstaunen, fortan auch nicht mehr Brunelleschi als dessen geistiges Eigentum zugeteilt werden kann, so bleibt trotzdem an dem gigantischen Werke genug des zweifellos ihm Angehörigen übrig, als dass unser Respect vor seinem schöpferischen Genie irgend Einbusse leiden würde. Die nähere Prüfung dessen, was an den künstlerischen und bautechnischen Einzelheiten auf den Meister zurückzuführen ist, und was davon neue, bisher garnicht gefasste oder so vollkommen noch nicht verwirklichte Gedanken repräsentiert, wird unsere Behauptung rechtfertigen.

Dass der achtseitige, lichtbringende Tambur nicht, wie Vasari behauptet, Brunelleschi angehört, sondern sicher schon auf den Plan der acht Meister, wenn nicht auf noch frühere zurückgeht, ist durch die vorhergehenden Ausführungen ausser allen Zweifel gesetzt (siehe S. 64 Anm. 2 und S. 122 n. 1). Auch jene indes können die Idee des Tamburs nicht für sich in Anspruch nehmen. Sie tritt im Keime schon zu Beginn des sechsten Jahrhunderts in San

[1]) Siehe Manetti, l. c. S. 88: E consultossi e discutossi molto . . . in che modo ella (la cupola) s'avessi affare . . . E dopo tutte queste meditazioni e preparamenti . . . si venne alla consultazione del modo del volgerla . . . und Vasari II, 337: Filippo . . . aveva in se due concetti grandissimi: l'uno . . . l'altro di trovar modo se e' si potesse, a voltare la cupola di S. Maria del Fiore . . . p. 339: Fu fatto . . . una ragunata di architettori e d'ingegneri del paese sopra il modo di voltar la cupola . . . Auch der Anonimo Gaddiano sagt nur (Frey, l. c. S. 121): Esso fu quello che trovo il modo di volgere la cupola di S. Maria del Fiore et senza armadura . . . Wo sie dagegen auf die Laterne zu sprechen kommen, heben die Biographen ausdrücklich auch hervor, dass ihre Erfindung dem Brunelleschi angehört; so Manetti, l. c. S. 98: Però che questo partito fu cagione, ch'è si preparo innanzi alla forma della lanterna . . . und Vasari II, 363: Feee anco Filippo un modello della lanterna . . . che nel vero per invenzione e varietà ed ornato riuscì molto bello.

Vitale zu Ravenna, vollständig entwickelt aber in den byzantinischen Kirchen vom neunten Jahrhundert an auf (Agia Irene, Agia Theotokos in Constantinopel, sowie eine Anzahl Kirchen in Athen, Tessalonik, Brussa u. a. O.). Seit Mitte des elften Jahrhunderts wird sie sodann in einigen normännisch-sizilischen (Martorana und Capella palatina) wie süd- und mittelitalienischen Bauten (Cathedrale von Bari, Grabcapelle Boemunds in Canosa, La Cattolica zu Stilo, S. Giuseppe zu Gaeta, S. Niccolò e Cataldo in Lecce, Dome zu Caserta vecchia, Pisa und Ancona) nach Italien zurückversetzt, und breitet sich daselbst schnell bei vielen der hervorragendsten Baudenkmäler des romanischen Stils, zumal im Norden aus (Dome von Piacenza und Parma, S. Michele in Pavia, S. Andrea in Vercelli, Baptisterium von Novara, ferner S. Maria in Castello zu Corneto, Dom von Siena in der ursprünglichen Gestalt seiner Kuppel u. a. m. [1]).

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Klostergewölbe auf Freistützen. Seit dessen Idee noch in altchristlicher Zeit in S. Lorenzo zu Mailand zuerst aufgetaucht war, bildete sie das ganze Mittelalter hindurch das Lieblingsmotiv für die Gestaltung der Vierungskuppeln, wobei auch die spitzbogige Form der innern Wölbungslinie in mehr oder weniger entschiedener Weise in Anwendung kam. In diesem letztern Betracht fand die florentiner Domkuppel ihr unmittelbares Vorbild (neben den Baptisterien von Parma und Cremona) in der Taufkirche S. Giovanni (siehe oben S. 81 Anm. 1). Obgleich aber schon die Meister vom Jahre 1367, wohl aus ästhetischen Gründen, bei ihrem Entwurf für die Domkuppel mit dem Mass der Steilheit der Wölbung um ein Bedeutendes über die des Baptisteriums hinausgingen, so gebührt dennoch erst Brunelleschi das Verdienst, den Wert der steileren Wölbungslinie in bautechnischer Beziehung erkannt und ausgenutzt zu haben. Und diese Erkenntnis war es ja in erster Linie, welche ihm die Mittel eingab, die ungeheure Kluft, die den Entwurf des Riesenwerks von seiner Ausführung trennte, siegreich zu überbrücken. Denn ein andres war es, den Plan einer Kuppel auf frei aufragendem Tambur von so aussergewöhnlicher Höhe und Weite im Modell hinzustellen

[1]) Vergl. über die hier angeführten Bauten Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, Berlin 1854; Serradifalco, Del Duomo di Monreale, Palermo 1838; Hittorf und Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1838; Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860 und Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. VII.

und ein anderes, sie in Wirklichkeit aufzurichten! An das statische Wagnis eines solchen Problems reichte alles, was an ähnlichen Unternehmungen bis dahin geleistet worden war, kaum annähernd hinan. Einmal hatte man es dabei ohne Ausnahme mit viel unbedeutenderen Dimensionen zu thun gehabt [1]). Dann aber waren die Kuppeln teils in die zumeist wenig hohen Tambours tief eingebettet, fanden also an diesen sowie an ihrem Unterbau immer kräftige Widerlager; teils war ihr Seitenschub durch starke Uebermauerung der letzteren (wobei dann freilich der äussere Kuppelumriss verdeckt wurde, wie bei den eben erwähnten Baptisterien) auf ein möglichst geringes Mass herabgedrückt.

Indem nun Brunelleschi, gestützt auf seine mathematischen und mechanischen Kenntnisse, im stande war, sich über die Vorteile klare Rechenschaft zu geben, die die Anwendung der steileren Wölbungslinie für die Aufführung der Domkuppel mit sich bringen musste, konnte er von sicherem Grunde aus an die Lösung der Aufgabe schreiten. Indem er ferner mit genialem Blicke die Möglichkeit wahrnahm, bei der Configuration der Wölbung und den dadurch bedingten statischen Verhältnissen von der Anwendung eines festen Standgerüstes, ja für einen beträchtlichen Teil ihrer Höhe sogar von vollständigen Lehrgerüsten absehen zu können, rückte er die Herstellung der Kuppel überhaupt erst in den Bereich der Realität. Indem er endlich, wieder auf Grund der Form der Wölbung, die Belastung ihres Scheitels durch eine Laterne zum erstenmal in grossem Massstab wagte, ward er der wahre Schöpfer eines Baugedankens, dessen kaum entwickelungsfähig scheinende Keime in den Bekrönungen der mittelalterlichen Kuppelbauten allerdings schon verborgen lagen, der aber — durch Brunelleschi zu wirklichem Leben erweckt — bestimmt war, erst in der Baukunst der Renaissance in immer neuer Durchbildung nicht nur die mannigfachste Entwickelung zu erfahren, sondern geradezu zu einem unentbehrlichen

[1]) Um nur einige der bedeutenderen Bauwerke, die hier in Betracht kommen, anzuführen, so beträgt der Kuppeldurchmesser bei der Sophienkirche 32,7, bei S. Vitale in Ravenna 15,7, bei S. Lorenzo in Mailand 24,1, beim Baptisterium von Florenz 25,5, von Cremona 19,5, von Parma 17,5, beim Dom von Pisa 17,5 auf 12,5 (elliptisch), von Siena ca. 18,0 Meter, — alles Dimensionen, die von denen der florentiner Kuppel mit 42 Meter weit übertroffen werden, während diese selbst bloss hinter der Peterskuppel (42.5 Meter) und der des Pantheon (43,5 Meter) um ein Unbedeutendes zurückstebt.

Charakteristikon ihres Kirchenbaues zu werden. Fand er ja doch an dessen unübertroffener Meisterleistung — der Kuppel von S. Peter — seine harmonisch-vollendetste Ausgestaltung, welche indes ohne ihre Vorstufen, als deren erste eben Brunelleschis Laterne zu gelten hat, nicht denkbar wäre. Mag also immerhin, wie mit Recht behauptet wurde, der Löwenanteil bei der Bewältigung der Aufgabe, die Domkuppel zu wölben, dem Techniker, nicht dem Künstler Brunelleschi zugefallen sein, so gibt doch allein schon der Gedanke der Laternenkrönung und die Art und Weise seiner Verwirklichung, wenngleich in beiden das technisch-mechanische Moment nicht unterschätzt werden soll, auch dem Künstler das vollste Anrecht, seinen Teil an jener geltend zu machen und mit höchsten Ehren zu behaupten.

Wie für den Tambur und die Art und Form der Wölbung, lagen auch für ihre Gestaltung als Doppelkuppel den Meistern von S. Maria del Fiore wenigstens die ersten Wegweiser in dem baulichen Gefüge der Baptisterien von Florenz, Pisa und Cremona schon vor. Wahrscheinlich ist es daher, dass bereits im Entwurf vom Jahre 1367 die Herstellung der Domkuppel mit doppelter Schale vorgesehen war, doch lässt sich der Beweis dafür weder aus den Urkunden noch aus den Zeugnissen am Monumente selbst mit unanfechtbarer Gewissheit erbringen. Das letztere hat Nardini (l. c. p. 48 ff.) versucht. Daraus, dass man im Zeitraum von 1413—20 mit der Aufmauerung der Kuppel von der obern innern Tamburgalerie bis zum Niveau des ersten Steinringes an der Sohle der beiden Kuppelschalen auf circa 6 Ellen Höhe in gleicher Mauerdicke mit der des Tamburs fortgefahren war (siehe S. 88), folgert er a priori, dass die Ausführung der Kuppel mit doppelter Schale schon dazumal feststand. Denn wäre dies nicht der Fall gewesen, so könnte man sich seiner Ansicht nach den ebenangeführten Umstand bloss so erklären, dass entweder die Absicht bestand, mit der äussern Kuppelfläche, etwa im Niveau des ersten Steinverankerungsringes, auf die Stärke der einfachen Kuppelschale zurückzuspringen, oder aber die Kuppel in der Stärkedimension des Tamburs und seiner Aufmauerung massiv herzustellen. Die erste Alternative nun sei aus ästhetischen Gründen unhaltbar, denn infolge davon wären bei der Enge des den Dom dazumal umschliessenden Platzes die Umrisse der Kuppel von unten aus hinter dem Abschlussgesims des Tamburs verschwunden, und man könne doch unmöglich an-

nehmen, dass die Meister des Plans vom Jahre 1367 in einen so wesentlichen Fehler verfallen wären. Die zweite Alternative dagegen hätte sich, bei der aussergewöhnlichen Spannweite und Höhe der Kuppel und bei der Anlage des hohen und überdies von ebenen Flächen begrenzten Tambours von vornherein als statische Unmöglichkeit verboten, auch wenn man von der Krönung durch eine Laterne (deren Idee Nardini auch schon für die acht Meister in Anspruch nimmt) und der beträchtlichen Steigerung des Gewichtes infolge dessen absehen wollte. Somit wären die Meister vom Jahre 1367 nicht nur notwendig auf die Conception einer Doppelkuppel hingewiesen worden, sondern hätten, dem Vorbild von S. Giovanni folgend, für die Verspannung ihrer beiden Schalen, sowie für die Uebertragung der Last auf die widerstandsfähigsten Teile des Baugefüges gewiss auch schon jenes sinnreiche System von Spornen und Gurtbogen vorgesehen gehabt, das dann von Brunelleschi ausgeführt worden sei. Endlich wiesen aber auch die Gänge und Treppen, welche in der 1413—20 aufgeführten Mauerung ausgespart wurden, wie auch die Herstellung des ersten Verankerungsringes darauf hin, dass die Doppelkuppel schon im ursprünglichen Entwurf enthalten gewesen sei. Auch schrieben die Biographen Brunelleschis diesem die Aufnahme der letzteren in sein Kuppelproject nirgends ausdrücklich zu; aus zwei Stellen bei Manetti sei dagegen klar zu entnehmen, dass es schon bei den Beratungen zu Ende 1419 und Anfang 1420 feststand, die Domkuppel mit doppelter Schale nach dem Vorbild von S. Giovanni zu wölben[1]).

So sehr wir nun auch den geistvollen Erörterungen des genannten fachmännischen Schriftstellers im allgemeinen volle Anerkennung zollen, und insbesondere den Scharfsinn seiner Argumente in der vorliegenden Frage zugeben, so scheinen uns die letzteren in diesem Falle doch von einer entschiedenen Voreingenommenheit gegen Brunelleschi nicht freizusprechen zu sein. Denn, um mit der Widerlegung des letzten seiner Gründe zu beginnen, so beweisen die Aussagen Manettis nicht, dass die Doppelkuppel oder zum mindesten ihre baulichen Details nicht erst durch das Modell Bru-

[1]) Frey, l. c. S. 85, Z. 28: . . . si venne alla consultazione del modo del volgerla e del come cosi grande volta e doppia, che cosi si vede che la è per tutto . . . und S. 88, Z. 13: . . . e avendosi affare la volta doppia et con una lanterna di sopra, conveniente a tanto edificio, parendo loro, che quella di Santo Giovanni ne gli invitassi . . .

nelleschis, das zu jener Frist schon in seiner endgültigen Fassung so ziemlich feststand, fixiert worden seien. Die in der Aufmauerung von 1413—20 ausgesparten Gänge und Treppen müssen auch nicht apodiktisch mit der Anlage einer Doppelkuppel in Verbindung gebracht werden: sie konnten ebenso auch durch die Rücksicht auf die spätere Begehbarkeit der äussern Oberfläche der Kuppel (im Falle diese einfach ausgeführt worden wäre) und als Zugang zur obern Abschlussgalerie geboten sein. Dass endlich nicht bloss die Herstellung, sondern auch die Idee des Steinverankerungsringes den neuen Bauleitern, nicht, wie Nardini will, schon einer vorhergehenden Epoche des Baues angehört, glauben wir oben (S. 88 ff.) überzeugend dargethan zu haben. Damit wird dann auch das von dem Genannten auf die Herstellung jenes Ringes gegründete Argument hinfällig!

Aber selbst angenommen, dass die Idee einer Doppelkuppel schon durch die Meister des Jahres 1367 vom Baptisterium in ihr Modell im allgemeinen herübergenommen worden war — und eine solche Annahme hat in der That unter Berücksichtigung der übrigen von Nardini ins Treffen geführten Gründe und bei dem Umstand, dass sich das genannte Vorbild dafür ganz notwendig selbst aufdrängte, alle Wahrscheinlichkeit für sich —, so können wir doch deshalb nicht weiter zugeben, dass durch jenes Modell, wie Nardini anzunehmen geneigt ist, auch schon alle Details ihrer Construction festgestellt worden wären. Denn hätte dies in der That stattgefunden, welchen Zweck würden dann eigentlich die wiederholten Preisbewerbe für das Ausführungsmodell zum Kuppelbau gehabt haben, da es sich dabei denn doch nicht einzig und allein um die Lösung der Frage der Einrüstung handeln konnte? Würde endlich — und dieses Argument scheint uns für die Entscheidung zu Gunsten Brunelleschis ausschlaggebend zu sein — das Bauprogramm vom April 1420, das, wie wiederholt hervorgehoben wurde, aus der den endgültigen Entwurf Brunelleschis und Ghibertis begleitenden erläuternden Denkschrift hervorging, so ausführlich in die Einzelheiten der constructiven Ausführung der Doppelkuppel eingegangen sein, wenn nicht gerade diese das wesentlich Neue an jenem definitiven Modell repräsentiert hätten? Würde es von seiten der beiden Schöpfer des letztern einen Sinn gehabt haben, alle diese Einzelheiten bis auf die Masse genau gerade in ihrer Denkschrift wieder aufzutischen, wenn alles dies schon durch den Plan von 1367 klargestellt gewesen wäre?

Hiernach drängt sich dem unparteiischen Beurteiler wohl die Ueberzeugung auf, dass, wenn auch der Gedanke einer Doppelkuppel schon in den früheren Modellen und Entwürfen für S. Maria del Fiore vorkam, er sich gewiss nicht in der technisch und ästhetisch ausgereiften Form seiner nachherigen Ausführung, sondern sehr wahrscheinlich in viel engerer Anlehnung an das Vorbild der Baptisteriumkuppel darstellte, dass somit das Verdienst seiner nachmaligen Ausgestaltung erst den Schöpfern des Baumodells vom Jahr 1420, und hier in erster Stelle Brunelleschi beizumessen ist. Sein Verdienst ist es namentlich, dass dabei die Kuppellinie auch am Aeussern vom Fusse bis zur Laterne zur Geltung gebracht und dadurch sowie überdies durch die Gliederung mittels der mächtigen acht Eckrippen und die krönende Laterne dem Kuppeldach selbst eine grossartig monumentale Form verliehen wurde, deren Vorbild wir in der ganzen vorhergehenden Entwickelung der Architektur von der Antike bis zur Gotik vergebens suchen; dass ferner zugleich die bautechnische Seite der Aufgabe durch Verstärkung der Gewölbschalen mittels Sporne oder Rippen, durch Verspannung der letzteren mittels Hilfsgewölben und Uebertragung der Last auf gesicherte Constructionsteile in einer Vollkommenheit gelöst ward, die das in älteren Vorbildern Erreichte, was Kühnheit der Anordnung und richtige Berechnung der Wirkungsfähigkeit betrifft, weit hinter sich zurücklässt. Und deshalb bleibt unserem Helden auch der Ruhm unverkümmert, die durch Jahrhunderte allmählich herausgebildete Idee der Domkuppel in allen den vorangeführten Momenten zu der Reife gebracht zu haben, die erst ihre Verkörperung ermöglichte und sie in einer Zeit und unter einem Volke, dessen Gefühl für künstlerische Hoheit und Schönheit seither nicht wieder erreicht worden ist, als ein Wunder anstaunen und preisen liess.

Wenn man nun aber die Schwierigkeiten der Ausführung und die geniale Kühnheit ihrer Ueberwindung näher erwägt, so wird es schwer, zu entscheiden, was höher anzuschlagen sei: ob jener Ruhm, der dem Meister als glücklichem Ausgestalter einer Conception zufällt, an der Generationen von Künstlern teil hatten, oder das Verdienst, alle technischen Hindernisse, die bei ihrer Verwirklichung auftauchten, besiegt zu haben, — ein Verdienst, das er nach den unanfechtbaren Zeugnissen der Zeitgenossen mit niemandem zu teilen hat? In jedem Falle ist seine Unerschöpflichkeit im Ersinnen immer neuer und neuer technischer und mechanischer Mittel zur Bewäl-

tigung des unlösbar scheinenden constructiven Problems, seine alles erwägende Voraussicht für den ungehinderten Fortschritt der Arbeiten, die Unermüdlichkeit und strenge Gewissenhaftigkeit, die er dem Höchsten wie dem Geringsten gleichmässig zuwendet, die Umsicht und stete Sorgfalt, womit er sich die Sicherheit, ja selbst die leiblichen Bedürfnisse der Werkleute angelegen sein lässt, der Gegenstand unserer höchsten Bewunderung. Leider bleibt das Bild, das wir uns hiervon auf Grund der spärlichen Angaben der Urkunden zu machen vermögen, ein sehr unvollständiges, und was wir dafür aus der Darstellung dieser Seite der Thätigkeit des Meisters durch seine Biographen an Einzelzügen gewinnen, ziemlich wertlos, da sie bei Manetti zu sehr den Stempel dilettantischer Oberflächlichkeit und Weitschweifigkeit tragen, Vasari aber, wie gewöhnlich so auch hier, seinen Vorgänger nur in fliessendere und zugespitztere Form umprägt. Doch aber stellt schon der ältere unserer Gewährsmänner dem Genie seines Helden, auch was diesen praktischen Teil seiner Aufgabe anlangt, das denkbar höchste Zeugnis in den Worten aus, womit er diese Partie seiner Darstellung einleitet: „Und was das Wunderbarste bei seiner Vorsorge und seinen Vorkehrungen für den Bau war, nichts überraschte ihn dabei als etwas Unerwartetes oder Neues; im Gegenteil — es schien, als sei ihm dies alles schon aus früheren Erfahrungen ganz geläufig“ [1]).

Der Mangel an actenmässigen Belegen macht sich leider in noch höherem Grade fühlbar, wenn wir nach dem Anteil fragen, den der Meister an der Erfindung und Ausführung jener formalen und ornamentalen Details, namentlich am Aeussern des Baues, gehabt hat, die in einem Generalentwurfe — und unzweifelhaft war der Plan der acht Meister vom Jahre 1367, wenigstens so weit

[1]) Vergl. Manetti, ediz. Frey S. 99 ff. und Vasari II, 359 ff. — Von Unglücksfällen, die bei einem Unternehmen von so aussergewöhnlichem Charakter nicht gefehlt haben konnten, sind uns nur drei urkundlich überliefert: Giov. Cambi berichtet in seiner Chronik, im Mai und Juni 1420 seien zwei Arbeiter und bald darauf wieder einer von der dritten Chortribüne herabgestürzt (siehe Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brunellesco etc. p. 120, n. 2), und die Nachricht Cambis wird für die beiden letzten Fälle durch doc. 213 und 214 bei Guasti bestätigt.

dabei die Kuppel in Frage kam, ein solcher — nicht ihre Durchbildung gefunden haben konnten, die daher, wie wir sie heute an dem Werke sehen, erst der Bauperiode Brunelleschis oder seiner Nachfolger entstammen.

Im Innern wäre bloss ein Detail als hierhergehörig hervorzuheben: die beiden Galerieumgänge am Fusse des Tamburs und der Kuppel, oder vielmehr bloss ihre aus jonischen Zwergsäulchen bestehenden Balustraden. Denn was die Gesimse betrifft, durch deren Vorkragen eben jene Umgänge entstehen, so lässt ihre noch ganz der florentinischen Gotik angehörende Profilierung wohl keinen Zweifel darüber aufkommen, dass sie gleichzeitig mit dem Tambur, also noch vor der Epoche Brunelleschis hergestellt wurden. Die sie krönenden Balustraden dagegen sind andern, die er an seinen späteren Bauten angewandt hat, so ganz analog, dass wir — wollen wir ihn nicht in diesem Punkte geradewegs des Plagiats an seinen Vorgängern zeihen, wozu uns sonst kein anderes Detail an seinen Schöpfungen berechtigt — nicht umhin könnten, sie auch ohne urkundliche Beglaubigung ihm zuzuteilen. Eine solche aber, wenn auch nur in mittelbarer Form, besitzen wir in einigen darauf bezüglichen Vermerken des Domarchivs. Wir erfahren daraus, dass am 29. Dezember 1441 „sechzig Ellen der Bodenplatten für die Brüstung des Umgangs an der Kuppel" an Andrea di Nofri vergeben werden und dass er im Laufe des nächsten Jahres mit der Fortführung dieser Arbeit und der Herstellung der Brüstung selbst sowie ihres Deckgesimses betraut wird[1]). Da die Bauleitung zu dieser Zeit noch immer in Brunelleschis Händen lag, so müssen wir notwendig annehmen, dass auch diese Arbeiten nach seinen Angaben ausgeführt wurden, und dass somit gerade auch die fragliche Säulchenbalustrade ihm angehört. Es findet sich auch für ihr Motiv kein Vorbild in der vorbrunelleschischen Architektur von Florenz;

---

[1]) Die in Rede stehenden Vermerke finden sich nach Mitteilungen G. Milanesis veröffentlicht von N. Faraglia im Archivio storico per le provincie napoletane t. VIII p. 272. Es ist in ihnen wohl nicht ausdrücklich gesagt, dass sie die innern Galerieumgänge betreffen; allein da an der äussern Abschlussgalerie der Kuppel, die man auch unter der Benennung ballatojo verstehen könnte, zur Zeit Brunelleschis keine, am allerwenigsten den angeführten entsprechende Arbeiten vorgenommen wurden, so können damit nur die Galerien im Innern gemeint sein. — Ueber Andrea di Nofri und andere seiner Werke vergl. a. a. O. sowie Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XI, S. 96.

dagegen ist es mehr als wahrscheinlich, dass der Meister sich dasselbe aus Oberitalien geholt hat [1]).

Was aber die hier in Betracht kommenden Partien des Aussenbaues betrifft, so steht seine Autorschaft auf Grundlage urkundlichen Zeugnisses bloss für eine davon fest. Es sind dies die vier halbrunden Ausbauten (Aediculae), welche sich, den äussern Abschluss der Vierungspfeiler bildend, im Niveau des auch um die Kuppeln der drei Chortribünen herumlaufenden Abschlussgesimses der Seitenschiffe zwischen jenen an den Fuss des Tamburs lehnen. Aufzeichnungen in der bekannten Excerptensammlung des Marchese Carlo Strozzi, die einem heute nicht mehr vorhandenen Urkundenbuch der Domopera entnommen sind, bezeugen, dass für die Ausführung dieser Exedren der Entwurf Brunelleschis massgebend war [2]). Bisher hatte man sie ihm bloss auf das Kriterium ihrer Formensprache hin zugeteilt. Vier tiefe und weite Halbkreis-

---

[1]) Dort kommt es, selbstverständlich in rein gotischen Formen, an den Balkonbrüstungen venetianischer und paduaner Paläste, so vor allem an der Loggia des Dogenpalastes, vor. Schon früher hatte es (in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts) an zwei hervorragenden Baudenkmälern Padnas Anwendung gefunden: die äussere Arcadenhalle des Pal. della Ragione ist in ihrem ersten Geschoss zwischen den Säulen durch eine Balustrade ganz dichtgestellter Säulchen mit gotischen Knospencapitellen abgeschlossen, und die Doppelgalerie an der Façade des Santo, sowie die Emporbrüstungen im Innern zeigen ganz ähnliche Balustraden. An dem letztangeführten Monumente sind die Säulchen durch Rundbögen miteinander verbunden und werden in gleichen Distanzen von stärkeren Pfeilern unterbrochen. Dieselbe rhythmische Gliederung hat Brunelleschi bei den Simsgalerien am Pal. Pitti nachgeahmt.

[2]) Das Verdienst, zuerst darauf hingewiesen zu haben, gebührt Nardini, l. c. p. 93, nota: 1438. Tribunette fatte sopra le sagrestie si facciano tonde secondo il disegno e modello di Filippo di Ser Brunellesco . . . L'ultima parte delle quattro cupolette sopra le sagristie e pilastri dieono accordarsi piuttosto alla forma tonda che a quella che seguita li angoli. Aus den im Druck hervorgehobenen Stellen ist darauf zu schliessen, dass diese Ausbauten im Modelle der acht Meister eine der äussern Form der Vierungspfeiler sich anschliessende polygone Gestaltung hatten, die Idee dazu also auch schon von ihnen stammte. Dass sie aber in der bestehenden Form noch von Brunelleschi selbst oder kurz nach seinem Tode in der That ausgeführt worden waren, ist aus der im Jahre 1466 von Dom. Michelino im Innern des Doms neben dem zweiten nördlichen Seitenportal gemalten Dantefreske, die ja bekanntlich ein Bild desselben in seinem damaligen Bauzustande enthält, mit Sicherheit zu entnehmen: sie finden sich darauf bereits und zwar ganz getreu in ihrer heutigen Gestalt abgebildet.

nischen, flankiert von je zwei Halbsäulen, tragen ein Gewölbe, über dem sich das halbkegelförmige Dach an die Tamburwand lehnt, — alles dies, namentlich die Seitencapitelle, in ihrer dem Meister eigentümlichen Umwandlung des römisch-korinthischen, wie wir sie in der Folge an seinen übrigen Bauten näher kennen lernen werden, in den Formen Brunelleschischer Architektur[1]). Wenn diese im Verein mit den obigen urkundlichen Belegen seine Autorschaft nicht sicher stellten, so könnte indes der Beschauer an ihr durch eine eigentümliche Anordnung am umkleidenden Formengerüste irre werden. In völlig unorganischer, durch nichts begründeter Weise ist nämlich über dem Capitell jeder Halbsäule ein Kämpferstück, zusammengesetzt aus Fries und Gesimse (letzteres bestehend aus Karnies, Eierstab und Deckplatte) eingeschaltet, obwohl über der Doppelsäulenstellung ein vollständiges Gebälke hinläuft. Offenbar dem an Bauten der toscanischen Vorrenaissance (S. Giovanni, SS. Apostoli, Badia von Fiesole) zwischen Säulencapitell und darauf ruhendem Arcadenbogen eingefügten, mehr oder weniger vollständigen Gebälkaufsatz nachgebildet und von Brunelleschi selbst, wie wir sehen werden, in ähnlichem Zusammenhange zu höchster Vollendung ausgestaltet, entbehrt das fragliche Motiv in diesem Falle jeder ästhetischen und technischen Berechtigung und überrascht den Beschauer bei der streng constructiven Folgerichtigkeit alles dessen, was der Meister an der Domkuppel sonst geschaffen hat, gerade an diesem Monument doppelt.

Es lässt sich dafür nur eine Erklärung finden: dass wir nämlich in diesem Detail eine Abweichung von dem Modell Brunelleschis vor uns haben. In der That weist denn auch manches in den Formen der in Rede stehenden Aedicula darauf, dass ihre Ausführung oder zum mindesten ihre Vollendung von den Capitellen der Doppelsäulen aufwärts erst nach seinem Tode erfolgt sei. Es gehört dahin die überaus schlanke Form der Capitelle, wie sie Brunelleschi selbst an der Capp. Pazzi nicht gebildet hat; — ferner der zweiteilige Architrav, dessen Balken durch Astragale eingefasst sind, und der Blattkarnies als Schlussglied des Architravs (der erste sehr selten, die beiden letzten gar nie von Brunelleschi an-

[1]) Interessant ist die Wahrnehmung, dass Bramante bei S. Maria delle grazie in Mailand für den Uebergang des quadratischen Unterbaues in das Polygon der Vierungskuppel auch dieselbe Anordnung von halbkreisförmigen Aedikeln gewählt hat.

gewendet); endlich die durchgängig plastische Verzierung der Glieder des Gesimses, ihre Häufung und ihr verschwommenes, steiles Profil. Selbst die Gestaltung der Muscheln, die die Wölbung der Halbkreisnischen füllen, ist nicht die gleiche, die Brunelleschi in ähnlichem Falle gebraucht hat (in S. Lorenzo an den über den kleinen Thüren zu Seiten der Endcapellen der Querarme angebrachten Nischen). Suchen wir aber unter den Werken der Meister, denen nach Brunelleschis Tode die Vollendung des Dombaues oblag, nach Analogien zu den aufgezählten Formeneigentümlichkeiten, so finden wir solche in überraschendem Masse bei Bern. Rossellino, der in den Jahren 1460—64 die Stelle des Capomaestro bekleidete (1466 waren unsere Ausbauten, wie wir gesehen haben, auch schon vollendet). Er liebt es, seine zweiteiligen Architrave mit Perlenschnüren zu säumen und Platte und Sima seiner Gesimse durch einen Astragal zu scheiden (Grabmal Bruni in S. Croce). Wir begegnen der nämlichen Häufung der Glieder, ihrer durchgängig plastischen Bildung, ihrem steilen Profil, wie wir sie am Gebälk unserer Ausbauten rügten, auch an dem von Bernardo ausgeführten Abschlussgesims des Baptisteriums S. Giovanni[1]), ja sogar die Ornamentierung des Frieses in Steinintarsia wiederholt sich an beiden Werken. Erscheint es hiernach allzu gewagt, wenn wir in Rossellino den Vollender der fraglichen Partien vermuten und ihn somit auch für die sinnwidrigen Aenderungen am Entwurf Brunelleschis verantwortlich machen möchten?

Bezüglich eines zweiten Details des Aussenbaues, das die Tradition unserm Meister zuschreibt — wir meinen das unter den Rundfenstern des Tamburs auch um diesen herumlaufende Abschlussgesims des Mittelschiffs, welches allgemein unter dem Namen: La cornice del Brunelleschi geht —, bleibt es ungewiss, ob es auf einen Entwurf von ihm zurückzuführen sei. Die Urkunden geben darüber keinen Aufschluss, auch schweigen über diesen Punkt die Biographen Brunelleschis. Keinesfalls ward die in Rede stehende Partie noch zu seinen Lebzeiten hergestellt, denn die erwähnte Freske Michelinos zeigt das Mittelschiff im Jahre 1466, also zwanzig Jahre nach Brunelleschis Tode, ohne jeden Gesimsabschluss[2]).

[1]) Vergl. Nardini, La Decorazione esterna del Tempio di S. Giovanni in Arte e Storia, Jahrg. 1888, p. 129 ff.

[2]) Sie gibt hingegen schon den unter dem Gesimse hinlaufenden Fries in bunter Marmorintarsia wieder, der offenbar noch dem ursprünglichen Ent-

Wahrscheinlich wurde dieser zu gleicher Zeit mit der Marmorverkleidung des Tamburs (wovon in Michelinos Bilde auch noch nichts zu sehen ist) ausgeführt, da er ja, wie eben erwähnt, in sie förmlich hinübergreift. Nun ist es aber bei der damaligen Art der Bauführung, die stets bloss das Nächstliegende ins Auge fasste, sehr unwahrscheinlich, dass zu jenem Gesims ein Entwurf durch Brunelleschi schon so lange vorher vorbereitet worden sein sollte, und es ist deshalb auch die Annahme naturgemässer, dieser sei erst gleichzeitig mit dem Plane oder Modell für die Tamburverkleidung entstanden. Diese Argumentation findet denn auch in stilkritischen Gründen, welche sich auf die Formen des fraglichen Hauptgesimses stützen, ihre Bestätigung. Sie copieren ganz und gar schwere römische Vorbilder, wie sich ihrer Brunelleschi nie so sclavisch, auch nicht in solcher Häufung der Glieder und ohne ihnen den Stempel seines feinen Formensinnes aufzudrücken, bedient hat, wie sie dagegen viel mehr dem Gefühle und den Ausdrucksmitteln der auf ihn folgenden und unmittelbar von ihm bestimmten Architektengeneration, der Michelozzo, Alberti, Manetti, Giuliano da Majano entsprechen. (Man vergleiche z. B. die Formen am Hauptgesimse vom Pal. Riccardi, an der Façade von S. Francesco in Rimini, am Innern von S. Spirito in Florenz und an der Porta Capuana zu Neapel.)

In der That berichtet der Biograph Manetti, dass sein Namensvetter Antonio, der, wie wir oben gesehen, in der Zeit von 1452 bis 1460 Dombaumeister war, die Verkleidung des Tamburs in Angriff genommen habe. Er schreibt zugleich verschiedene Fehler, die er dabei beging, vor allem die Verengerung der Eckpilaster in der obern Tamburhälfte gegen diejenigen der untern, seinem Uebelwollen und Neid gegen Brunelleschi zu, dessen Intentionen er darin absichtlich zuwidergehandelt hätte [1]). Wenn wir nun auch kaum fehl gehen werden, diesen Beweggrund auf Rechnung der Parteilichkeit des Biographen für seinen Helden zu setzen, so bleibt dagegen

---

wurfe angehört, wonach also das Mittelschiff wohl durch eine ähnliche Consolengalerie abgeschlossen werden sollte, wie sie um die Seitenschiffe und die Chorpartie in der Höhe der Chortribünen herumgeführt ist.

[1]) Frey a. a. O. S. 113, Z. 5: E quando Filippo fu morto . . . tutto quello che pote adoperare contro alla fama di Filippo et contro all' opere sue, cominciate e non finite . . . adopero; donde ne nacque el ghuastare . . . delle facciе principali e pilastri principali della cupola di S. Maria del Fiore da lo lato di fuori etc.

die Thatsache des Beginns der Tamburverkleidung durch Ant. Manetti und nach seinem Entwurfe umsoweniger zu bezweifeln, als Manetti, der Biograph, darüber als Augenzeuge wohl unterrichtet war. Seine Angabe findet überdies indirect ihre Bestätigung in einem uns erhaltenen urkundlichen Zeugnis, worin bei Gelegenheit der Entscheidung über die Ausführung der Abschlussgalerie des Tamburs im Jahre 1507 ein altes, von Manetti verfertigtes Modell dazu angeführt wird (Guasti, doc. 341). Da nun nicht angenommen werden kann, man hätte früher an die Herstellung der Abschlussgalerie, als an die Verkleidung des Tamburs gedacht, so müssen wir schliessen, dass das Modell Manettis sich auf beide Partien erstreckte, und dass er darnach dann thatsächlich die Marmorincrustation des Tamburs wenigstens begonnen habe. (Dem widerspricht auch der Umstand nicht, dass in Michelinos Freske nichts von ihr zu sehen ist: sie konnte ja an einer der darauf nicht sichtbaren Flächen des Tamburs in Angriff genommen worden sein.) Da nun aber in die Verkleidung als wesentlicher Bestandteil ihres Compositionsgedankens das Hauptgesims des Mittelschiffs hinübergreift und letzteres zugleich in seiner Formensprache auf die nachbrunelleschische Epoche weist, so erscheint es folgerichtig, es frühestens dem Ant. Manetti, wo nicht gar einem seiner Nachfolger zuzuteilen [1]).

Die vorstehenden Ausführungen setzen es ausser Zweifel, dass Brunelleschi nicht nur an der Herstellung der Verkleidung des Tamburs keinen Teil hatte, sondern dass diese, wie wir sie heute vor Augen haben, sich nicht einmal auf Entwürfe oder Modelle des Meisters (über deren Existenz wir übrigens keine urkundlichen Belege besitzen) zurückleiten lasse. Sie zeigt überdies in Conception und decorativer Durchbildung einen so engen Anschluss an die noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandene Incrustation der Obermauer des Mittelschiffs [2]), dass sich schon aus stilistisch-

[1]) Dass an der Tamburverkleidung unter der unmittelbaren Aufsicht der Capimaestri Giuliano d'Andrea und Giov. di Salvestro da Monte Acuto noch 1475 und 1480 gearbeitet wurde, haben wir oben (S. 98) hervorgehoben. Vasari (II, 469) schreibt dem Giul. da Majano einen bedeutenden Anteil an der fraglichen Arbeit zu. Da er von 1477—1488 Dombaumeister war, so findet die Angabe Vasaris in der zweiten der obigen Zeitangaben ihre volle Bestätigung.

[2]) Die urkundlichen Belege dafür, dass die Marmorverkleidung der Oberwand des Mittelschiffs gleichzeitig mit der Aufführung dieser letzteren schon

formalen Gründen die Annahme der Autorschaft Brunelleschis verbietet, sofern wir dafür die Formensprache derjenigen Bestandteile des Bauwerks als entscheidendes Charakteristikon vor Augen behalten, welche unzweifelhaft ihm angehören. Vielmehr werden wir, was diesen Punkt betrifft, der Ansicht Nardinis (a. a. O. p. 71 ff.) Recht geben müssen, wenn er eben aus der Uebereinstimmung der Motive der Marmorverkleidung an Mittelschiff und Tambur die Folgerung zieht, sie sei im wesentlichen schon im Modell der acht Meister vorhanden gewesen und Manetti hätte sie in dem seinigen, mit geringen Zugeständnissen an den seither erfolgten Stilumschwung, was die Durchbildung der Einzelformen betrifft, beibehalten, indem es ihm dabei vor allem — und mit vollem Rechte — um die einheitliche Wirkung des gesamten Bauwerks zu thun gewesen sei.

Was im Vorstehenden über die Herstellung des Mittelschiffsgesimses und der Tamburverkleidung gesagt wurde, überhebt uns eigentlich schon der Notwendigkeit, darzuthun, dass von Brunelleschi kein ausführliches Modell zu der Abschlussgalerie (ballatoio) hinterlassen worden sei, die den Tambur als Hauptgesims krönen sollte, entsprechend dem Motiv von zwei übereinanderliegenden Umgängen — einem untern gedeckten und einem obern offenen —, die von einem Gesimse getragen werden, wie er es in Punkt 9 des Bauprogrammes angedeutet hatte (siehe oben S. 123). In den Urkunden geschieht eines solchen Modelles nirgends Erwähnung; auch Manetti führt keines an, nur Vasari weiss von mehreren Entwürfen Brunelleschis zur Abschlussgalerie zu erzählen, die jedoch zu seiner Zeit nicht mehr vorhanden gewesen seien [1]). Allein sein Zeugnis hat in diesem Falle noch weniger Bedeutung als sonst; denn wir wissen ja urkundlich, dass schon Manetti einen Entwurf für den Tamburabschluss zu verfertigen hatte (siehe vorige Seite) und dass lange nachher (1507) ein neuer Concurs dazu ausgeschrieben ward, dessen Resultat bekanntlich in der Abschlussgalerie einer der acht

seit 1365 im Zuge und 1367 fast vollendet war, hat schon Nardini (l. c. p. 72 n. 1) beigebracht. Die bezüglichen Urkunden finden sich in vollem Wortlaut veröffentlicht bei Gnasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, doc. 126 u. 170.

[1]) Vasari II, 362. Da die gleiche Nachricht auch beim Anonimo Gaddiano vorkommt (siehe Frey a. a. O. S. 123, Z. 26), so ist wohl mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, sie stamme aus der von beiden Autoren benutzten Quelle des Libro d'Antonio Billj, deren Glaubwürdigkeit ja nicht über jeden Zweifel erhaben ist (vergl. unten im Anhang II, 2 c die Bemerkung zu Alinea 4 der dort wieder abgedruckten Biographie Brunelleschis aus dem Cod. Gaddianus).

Tambursciten vorliegt, — alles Massregeln, die im Falle des Vorhandenseins eines Modells von Brunelleschis Hand (und dieses würde sich, wenn es überhaupt existiert hätte, wohl auch, wie dasjenige Manettis, bis zur Zeit des Concurses von 1507 erhalten haben) um so überflüssiger gewesen wären, als ja der endlich zur Ausführung gekommene Entwurf im Grunde nur die ursprüngliche Idee des Meisters verwirklichte.

Was schliesslich die Gliederung der äussern Kuppel durch die Eckrippen (creste, costoloni) und ihre Krönung durch die Laterne betrifft, so hatte wohl schon das Mittelalter bei seinen analogen Bauten beide Motive in Anwendung gebracht. Für das erste dienen als Beispiele das Baptisterium zu Pisa, der Dom zu Siena und die bekannte Freske der Cappella de' Spagnuoli in S. Maria Novella; für das zweite ausser den beiden letztgenannten Monumenten die Taufkirchen von Florenz, Pistoja und andere mehr. Allein in keinem dieser Fälle hatte die Gotik die in Rede stehenden Bauteile zu der Bedeutung entwickelt, die ihnen durch Brunelleschi bei der florentiner Domkuppel verliehen ward. Denn dass beide im Entwurfe auf ihn zurückgehen, unterliegt keinem Zweifel. Für die Laterne steht dies urkundlich fest (siehe S. 100 ff.); bei den Eckrippen aber bezeugt die durchaus antikisierende Profilierung, dass sie in dieser Form unmöglich einem der früheren, mittelalterlichen Kuppelprojecte entnommen sein können. Da man nun aber an ihrer Herstellung schon seit dem Jahre 1423 in dem Masse, als die Aufmauerung der äussern Kuppelschale fortschritt, arbeitete (Guasti, doc. 206—211), und sie — wie dies ihre Construction erforderte — jedenfalls zugleich mit dem Kuppelschluss fertiggestellt wurden, so ist daraus notwendigerweise zu folgern, dass sie in Entwurf und Ausführung den drei Provveditoren, und also in erster Linie Brunelleschi angehören.

Bei dem erst nach seinem Tode erfolgten Aufbau der Laterne aber hätten nach Manettis Bericht teils durch Tücke, teils infolge der Unkenntnis des Bauleiters Antonio Manetti Abweichungen vom ursprünglichen Modell Platz gegriffen, die sich nun als Mängel an dem Monumente fühlbar machten. Dieser hätte nämlich, nachdem er für Brunelleschi sein Laternenmodell gearbeitet hatte, selbst auch eines gefertigt und zur Concurrenz eingereicht, indes nichts anderes als ein Plagiat der Idee seines Meisters zu stande gebracht. Brunelleschi habe nun nach seiner

Weise die Unwissenheit und Illoyalität seines Mitbewerbers in einem beissenden Spottsonett an den Prangèr gestellt und Manetti sich dann für den Schimpf, den er nie verwinden konnte, dadurch gerächt, dass er, als ihm nach Filippos Tode die Vollendung mehrerer seiner Bauten, darunter auch der Laterne der Domkuppel, übertragen worden war, sie alle abweichend von dessen Plänen und Modellen in verkehrter Weise ausführte, in der böswilligen Absicht, des Meisters Künstlerruf bei der Nachwelt zu schädigen [1]). Nun erheben sich aber gegen die Begründung dieses Berichtes vom psychologischen Standpunkte die gewichtigsten Zweifel. Denn gewiss wird dem Architekten Manetti viel eher daran gelegen haben, bei der Vollendung der fraglichen Bauten, womit ja auch sein Name für alle Zukunft verbunden bleiben sollte, sein Bestes zu leisten und so für seinen Nachruhm zu sorgen, als aus blindem Groll gegen den Vorgänger den eigenen Ruf aufs Spiel zu setzen, indem er dessen Entwürfe bei der Ausführung absichtlich verballhornte. Uebrigens vernichtet der Biograph Brunelleschis selbst wenige Seiten später (a. a. O. S. 114) den Glauben der Leser an die Stichhaltigkeit seiner Behauptung, wenn er für die bezüglichen Abweichungen und Mängel den viel natürlicheren Grund anführt, Brunelleschi habe bei seinen Modellen und zeichnerischen Entwürfen auf die Durchbildung der Einzelheiten keinen grossen Wert gelegt, es vielmehr, weil er seine Ideen nicht vorzeitig verraten wollte, vorgezogen, sie nach Massgabe des Fortschritts der Bauausführung erst im letzten Momente genau anzugeben. So habe er es auch bei dem Modell für die Laterne gehalten, und als daher der Tod seiner Thätigkeit im Beginn des Baues ein Ziel gesetzt, hätten sich seine Nachfolger — der Biograph meint hier vor allem Ant. Manetti — nicht zu helfen gewusst und hätten, indem sie genau dem Modelle gefolgt wären, „teils aus Arglist, teils aus Unwissenheit", jene Fehler begangen. Selbst Brunelleschis Panegyriker gibt also den letzteren, natürlicheren Grund zu und berechtigt uns somit bei seiner bekannten Parteilichkeit vollkommen, für die gemachten Verstösse einzig und allein Manettis Ungeschick, nicht aber sein Uebelwollen und seine Tücke zur Verantwortung zu ziehen. Im übrigen ist es damit gar nicht so arg bestellt, als er uns glauben machen möchte. Denn gerade die Laterne verrät sich in Verhältnissen und

[1]) Frey a. a. O. S. 111 ff.

Gliederungen, wie im ornamentalen Detail so unzweifelhaft als ein Kind der Phantasie des Meisters; ihre herben, strengen, zum Teil sogar massigen Formen sowohl, wie die weise Oekonomie ihrer decorativen Elemente sind so fein auf die Stelle, die sie im Organismus des Baus einnimmt, berechnet; ihre Grösse im Verhältnis zur Kuppel ist mit solch meisterhafter Sicherheit abgewogen, dass eine irgend wesentliche Abweichung vom ursprünglichen Modell ganz und gar ausgeschlossen erscheint, und darüber die von Manetti, dem Biographen, hervorgehobenen kleinen Mängel, selbst wenn sie dies wären — und sie sind es, wie eine nähere Prüfung ergibt, keineswegs —, sich leicht verschmerzen liessen [1]).

Fassen wir demnach zum Schlusse das Ergebnis der vorstehenden Darlegungen zusammen, so können wir es aussprechen, dass, wenn auch nicht alles in der formalen Gestaltung und im Detail des Kuppelausbaus Brunelleschi angehört, was man bisher geneigt war, für sein directes Werk anzusehen, er trotzdem allem, was seit Beginn seiner Bauleitung an S. Maria del Fiore zur Ausführung gelangte, den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat. In der That das schlagendste Zeugnis für die Macht seines Genius, vor dessen Grösse wir uns beugen, trotzdem wir eingestehen müssen, dass er seine schöpferische Kraft auf Kosten der künstlerischen Einheit des Monumentes walten liess, das nach jahrhundertelangen Bemühungen zu vollenden er berufen war!

Denn es leidet keinen Zweifel — und hiermit treten wir in das letzte Moment der Aufgabe, die uns beschäftigt, in die ästhetische Würdigung der Schöpfung Brunelleschis ein —, dass

[1]) Frey a. a. O. S. 115. Z. 3: E di qui naque che que marmi sopra i cardinali delle portiecille (Thürsturz) che sono negli sproni sotto e vitticci (Voluten) non n'esendo apunto nel modello, non sono apunto nella lanterna . . . E per questo rispetto medesimo none istando bene e capitelli sopra e pilastri degli angholi o veramente gli archi, che vi sono posti su, che diro meglio, che pigliano fuori del diritto de pilastri, e cosi gli archetti nonnessere mezo tondo, ma molto piu . . . Es handelt sich also, soweit der nicht ganz klaren Textfassung zu entnehmen ist, um die richtige Form der Muschelnischen über den Durchgängen in den Strebepfeilern der Eckpilaster, um die über Eck gebrochenen Capitelle der letzteren oder jene der Arcadenöffnungen dazwischen, und um die Stelzung der Arcadenbögen.

durch die dabei in Anwendung gekommene Formensprache der neuen, sich auf Grundlage der Antike entwickelnden Stilweise ein fremdes Element in den Dombau kam, das dessen bisherigen einheitlichen Charakter zerstörte. Wenn dieser auch, wie bei der langen Bauzeit nicht anders möglich, nicht aus einem Gusse entstanden war, im Gegenteil die deutlichen Kennzeichen verschiedener Conceptionen für die Grundidee, sowie der allmählichen Entwickelung der baulichen Formen und ihrer schmückenden Umkleidung an sich trug, so waren doch diese unter sich abweichenden Momente zu höherer Einheit umschlossen von dem gemeinsamen Stilcharakter, zu dem sich gerade an S. Maria del Fiore die florentinisch-italienische Gotik herausgebildet hatte. Ihre Harmonie musste nun von den künstlerischen Ausdrucksmitteln Brunelleschis, deren Stilprinzip ja mit dem ihrigen in diametralem Gegensatze stand, umso schärfer durchbrochen werden, als er jene Mittel an einer Idee zur Geltung brachte, die im Wesentlichen ihres baulichen Gedankens noch der Gotik angehörte, — wir meinen die polygone Spitzkuppel.

Zum Glück traten hier die aussergewöhnlichen Verhältnisse des Bauwerkes ein, die angedeuteten Dissonanzen mildernd, wenn auch nicht gänzlich ausgleichend. Der Eindruck der hoch in die Lüfte emporgetürmten Riesenmasse der Kuppel, „gewaltig und himmelragend, weit genug, um mit ihrem Schatten alle Völker Toscanas zu decken", ist ein so überwältigender, dass der tief unter ihr stehende Beschauer kaum dazu kommt, die Disharmonie in der Formensprache störend zu empfinden. Es ist dies umso weniger der Fall, als gerade die Partie, worin sie sich am entschiedensten geltend gemacht haben würde — das Gesims und die Abschlussgalerie des Tambours —, nur an einer Achteckseite ausgeführt ist, und die Formen der Laterne von unten kaum anders als nur in ihren Umrissen zur Geltung kommen. Sobald man sich aber soweit entfernt, dass der Blick das ganze Bauwerk zu umfassen vermag, tritt fürs Auge alles Detail ohnehin zurück und es wird nur noch von dessen grandioser Silhouette bezaubert, wie sie sich, die Physiognomie der monumentreichen Stadt völlig beherrschend, am tiefen Blau des Firmaments abzeichnet.

Dies ist aber auch der einzige Standpunkt, von dem aus der ästhetische Eindruck des Werkes ungetrübt genossen werden kann. In der Nähe tritt ihm die jeden gewohnten Massstab weit überragende Kolossalität der Verhältnisse, namentlich aber die Ungunst

der achteckigen Grundform paralysierend entgegen. Was das erstere Moment anlangt, so ist es nicht die Schönheit der Linien, Formen und Verhältnisse, die für den am Fusse der Kuppel stehenden Beschauer den Eindruck bestimmt, sondern fast ausschliesslich die Wucht der Riesenmasse, welche, die um sie gruppierten Teile des Monumentes niederdrückend, zu Höhen emporgetürmt erscheint, denen sein Blick kaum zu folgen vermag. Was sich ihm vor allem aufdrängt, ist ungemessenes Staunen über die Bewältigung des technischen Problems. Und wenn dann auch sein Auge dem kühnen Schwung der steil emporgewölbten Kuppellinie mit Befriedigung folgt, so muss es dagegen von der Kahlheit und Eintönigkeit der grossen ungegliederten Kuppelflächen abgestossen werden. Dazu kommt überdies noch die Verschiebung dieser letzteren und die Verzerrung der Rippen und Ueberschneidung der Conturen, wenn der Beschauer einen Standpunkt gewählt hat, von dem aus sich ihm die Gewölbefelder nicht gerade symmetrisch darstellen. Dieser Fall tritt aber stets ein, sobald er sich nicht einer der acht Seiten oder Ecken des Tambours gerade gegenüber befindet, und zwar umso störender, je näher er dem Fusse der Kuppel steht. Freilich sind dies alles Mängel, für die man Brunelleschi nicht verantwortlich machen kann: sie fliessen aus der achteckigen Grundform des Tambours, die er als gegebene Thatsache vorfand. Sie legte ihm sowohl in constructiver als ästhetischer Hinsicht einen Zwang auf, den er gewiss drückend empfand, indem es ihm unmöglich gemacht wurde, dem Kuppelgewölbe eine reichere Polygonal- oder die Kreisform zu geben. Denn dass in diesem Falle die besprochenen Missstände vermieden worden wären, zeigt am augenfälligsten das Beispiel der Peterskuppel.

Die gegebene Grundform war es auch, die die Wirkung des Innenraumes der Kuppel von vornherein bestimmte und ihre Mängel vom künstlerischen Standpunkt bedingte: die hässliche, ungegliederte Gestalt des steilen, achtseitigen Klostergewölbes und die mangelhafte, zerstreute Beleuchtung durch die Rundfenster des Tambours, die für den tiefen Hohlraum des Innern völlig ungenügend sind. Dieser stellt sich infolge der angeführten beiden Momente dem Auge in der That kaum als Kuppel, sondern als drückende, dunkle Flachdecke dar, wozu übrigens die Ausmalung mit den Fresken Vasaris und der Zuccheri wesentlich mitwirkt, da sie sich unterschiedlos über die Gesamtfläche ausbreiten, ohne die Gräte zwischen den

Feldern des Gewölbes, also den Organismus des letzteren irgend zu markieren. Dass an diesem Missstand die ursprünglich beabsichtigte Mosaicierung des Innenraumes etwas gebessert haben würde, wenn nicht zugleich für eine ausgiebigere Zuführung von Licht gesorgt worden wäre, ist kaum anzunehmen [1]).

Wenn somit Brunelleschis Bau in künstlerischer Hinsicht von wesentlichen Mängeln nicht freizusprechen ist, so steht er dagegen in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung einzig da als gewaltiges Wahrzeichen, das die Baukunst des Mittelalters von der der modernen Zeit scheidet, — gleich gross als Meisterwerk, welches die Bestrebungen vorangegangener Epochen in einen Gipfelpunkt zusammenfasst und zugleich für die nachfolgende Entwickelung das lehrreichste Vorbild aufstellt. — Den Gedanken, die Vierungskuppel über der Breite sämtlicher Schiffe aufzuführen, hatte das südliche Gefühl für Weiträumigkeit schon frühe geboren. Vor vierhundert Jahren war er zuerst in wunderlicher Form in der elliptischen Kuppel des Doms zu Pisa zum Ausdruck gekommen, und zwei Jahrhunderte darauf im Dom von Siena von neuem ein unklarer Versuch zu dessen Lösung gemacht worden. Erst hundert Jahre später indes ward die Aufgabe im Dom zu Florenz mit voller Klarheit wieder aufgenommen und mit grösster Folgerichtigkeit durchgeführt. Allein wenn auch das Verdienst des schöpferischen Gedankens den gotischen Meistern gebührt, ihr technisches Können hätte versagt, wo es sich darum handelte, ihn in Wirklichkeit umzusetzen. Dazu musste ein Grösserer kommen. Er war der Mann, dessen eingeborene Kräfte, vom Hauche einer neuen Zeit kühner Initiative in allen Lebensäusserungen durchglüht, es wagen konnten, das scheinbar Unerreichbare zu vollbringen. Indem Brunelleschi jenen Gedanken der mittelalterlichen Baukunst in die Welt der Erscheinung übertrug, setzte er damit gleichsam den äussersten Markstein, über welchen sie in ihrer Entwickelung nie hinauszukommen vermocht hätte. Indem er andererseits die Möglichkeit der Lösung der Aufgabe auf das glänzendste bewies, und dabei

[1]) Vergl. S. 92. Auf den Fehler einer ungenügenden Beleuchtung der Kuppel hatte schon Giovanni da Prato in seinem Gutachten vom Jahre 1425 hingewiesen. Er wollte ihm durch einen Kranz von vierundzwanzig Fenstern abhelfen, deren Anlage unmittelbar über dem Abschlussgesims des Tamburs er schon in einem frühern Gutachten vom Jahre 1420, das nicht vorhanden ist, vorgeschlagen hatte. Guasti, Belle arti etc., Firenze 1874, p. 116.

zugleich teils selbst die Formen eines neuen Stils einführte, teils ihre Anwendung durch seine unmittelbaren Nachfolger veranlasste, schuf er ein Lehrstück und Muster für die Baukunst der Renaissance, das diese nicht müde ward, immer wieder von neuem zu gestalten. Ist es ja doch gerade die Kuppelform, die ihren Kirchenbau in mannigfachster Ausbildung beherrscht und worin sie die Architektur der vorangehenden Epochen so weit übertrifft. Wenn es ihr daher auch glückte — wie dies der Verlauf ihrer reichen Entfaltung natürlicherweise mit sich brachte — sowohl in Hinsicht auf statische Folgerichtigkeit der Construction, als in Reichtum und Freiheit der künstlerischen Formen selbst ihr letztes Vorbild zu übertreffen, so steht trotzdem dessen Bedeutung als bahnbrechende Schöpfung in beiden angedeuteten Richtungen unvermindert da.

Tritt uns aber sein Meister hier vorzugsweise als bautechnisches Genie ersten Ranges entgegen, so bleibt es nunmehr unsere Aufgabe, in den folgenden Kapiteln an dessen übrigen Werken darzuthun, dass seine Bedeutung für die ästhetisch-formale Entwickelung der Architektur keineswegs geringer ist; dass er im Gegenteil auch in dieser Hinsicht nicht nur als neue Bahnen weisender Initiator, sondern zugleich als ein mit feinstem Schönheitsgefühl und schier unerschöpflicher Gestaltungskraft ausgestattetes Formengenie im weitesten Umfange des Wortes einzig dasteht, so dass uns diese Seite seiner Begabung noch staunendere Bewunderung abnötigt, als der Reichtum seiner technisch-mechanischen Kenntnisse und die kühne Sicherheit, womit er über ihre Anwendung gebietet.

Fünftes Kapitel.

Brunelleschis Kirchenbauten.

Die Collegiata von S. Lorenzo und ihre Sacristei. — Santo Spirito. — Die Cappella Pazzi. — Das Oratorium von S. Maria degli Angeli.

Auf dem Gebiete der profanen wie der kirchlichen Architektur hat uns Brunelleschi glänzende Zeugnisse seines stilschöpferischen Genies hinterlassen. Aber während er in seinen Palastbauten, nicht allein was die Disposition, sondern selbst die Formensprache betrifft, nicht plötzlich und ganz mit der vorangegangenen Epoche bricht, hier gleichsam mit glättender Hand den Uebergang von der Gotik zur Renaissance vollzieht, — tritt er in seinen Kirchenbauten sofort und durchaus als der gewaltige Reformator auf, der auf Jahrhunderte hinaus die Entwickelung der Baukunst bestimmt. Hier vor allem ist es, wo er sich als der Erfinder eines neuen Baustils erweist, — ein Ruhmestitel, den er allein unter allen Künstlern alter und neuer Zeit mit vollem Rechte für sich in Anspruch nehmen darf. Es erscheint somit geboten, dass wir, indem wir uns anschicken, den Meister nach dieser Seite zu würdigen, eben seinen Sacralbauten vor den profanen den Vorrang geben; überdies ist bei der zeitlichen Priorität der frühesten dieser Schöpfungen vor den Palastbauten seiner Reifezeit die gewählte Reihenfolge auch aus chronologischem Gesichtspunkte gerechtfertigt.

Wir beginnen mit der Besprechung von Brunelleschis erstem kirchlichen Bauwerk: der Collegiata von S. Lorenzo und ihrer Sacristei.

An der Stelle, wo sich das Langschiff der heutigen Kirche ausdehnt, hatte um das Jahr 390 die fromme Witwe Juliana in Erfüllung eines Gelübdes dem Märtyrer Laurentius ein Heiligtum errichten lassen. Zu dessen Einweihung war aus dem nahen Faenza,

wo er sich vorübergehend aufhielt, der h. Ambrosius, Erzbischof von Mailand, von den Florentinern eingeladen worden, und hatte es, wie er selbst und ausführlicher der h. Paulinus, sein Diakon und Biograph, berichten, im Jahre 393 feierlich consecriert. Diesem Umstande verdankte die vor den Thoren des damaligen Florenz gelegene Kirche ihren Ehrentitel: Basilica Ambrosiana, den sie bis auf unsere Tage behalten hat. Er gibt uns zugleich über die architektonische Beschaffenheit des Baues insoweit Aufschluss, als wir daraus erfahren, dass es keine Centralanlage war. Als Basilica wird er auch in der Bulle Papst Nicolaus II. vom 20. Januar 1059 (florentinischen Stils) bezeichnet, womit dieser der auf Kosten der Bürgerschaft in schönerer Form erneuerten und durch ihn selbst wieder geweihten Stiftung neue Einkünfte und Güter zuweist, bezw. sie im Besitze der bisherigen bestätigt. Aus demselben Document erfahren wir auch, dass sie schon damals Collegiatkirche war, indem ihre Mitglieder darin als canonice aggregati Clerici angeführt werden, — wie sie denn seither wiederholt urkundlich unter dem Namen: Monasterium et Ecclesia S. Laurentii vorkommt[1]). —

Form und Anlage dieser neuerlichen Wiederherstellung aber wird aus einer Abbildung ersichtlich, die sich in einer Handschrift erhalten hat, welche aus der Zeit stammt, wo die jetzige Kirche schon in vollem Bau begriffen war (um 1440—1450). Es ist dies die „Dimostrazione dell' andata o viaggio al S. Sepolcro e al Monte Sina", verfasst von dem florentiner Goldschmied Marco di Bartolommeo Rustichi, die als Eingang Notizen über einige florentinische Stadtheilige und Skizzen ihrer Kirchen, darunter als Randzeichnung auf fol. 10[v] auch diejenige von alt S. Lorenzo enthält[2]). Es

[1]) Ausführlichere Daten für die früheste Geschichte von S. Lorenzo finden sich bei Gius. Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Firenze 1754—62, t. V, p. 1 ff. und P. N. Cianfogni, Memorie storiche dell' Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze, continuate da Dom. Moreni, Firenze 1804—16, t. I.

[2]) Das oben angegebene Datum für die Entstehungszeit des Manuscriptes ergibt sich aus einer Stelle darin, wo der Verfasser von unserer Kirche sprechend berichtet, dass sie „al presente molto s' adorna, e tutta lassi rinnuova le sue fattezze, ed è tanto innanzi, che sarà una magnifica Chiesa". Die Skizze der alten Basilica aus unserer erst zu Anfang des Jahrhunderts wieder zum Vorschein gekommenen Handschrift (sie befindet sich jetzt in der Bibliothek des erzbischöflichen Seminars in Florenz; eine leichter zugängliche Copie davon bewahrt die Riccardiana) wurde zuerst veröffentlicht von Dom. Moreni, Delle

präsentiert sich darin als dreischiffige Basilica mit äusserer Arcadenvorhalle an der Façade. Vierungskuppel (?) und hohem, am Ende des rechten Seitenschiffs neben der Apsis aufragendem Campanile, der jedoch — wenn wir aus den in der Skizze dargestellten Formen folgern dürfen — einer beträchtlich spätern Zeit angehört, während die Kuppel gewiss bloss auf Rechnung der von dem eben vollendeten Riesenwerk Brunelleschis erhitzten Phantasie des Zeichners zu setzen ist. Die Façade der alten Kirche stand wohl an der Stelle der heutigen; in seiner Länge aber reichte der damalige Bau bis an die Seiteneingänge des jetzigen Langschiffes, nahm also dessen sechs vordere Traveen ein. Das erstere folgt aus dem Wortlaut der sogleich näher zu besprechenden Bittschrift vom 22. Dezember 1418, worin für den Neubau nur eine Vergrösserung nach rückwärts hinaus in Aussicht genommen ist, um den vor der Façade gelegenen freien Platz (dessen Erweiterung nachträglich noch durch Decret vom 16. März 1436 angeordnet wurde, s. Gaye I, 552) nicht zu verkleinern. Das letztere aber ergibt sich aus einer Urkunde vom Jahre 1465, die einem Nebenzweige der Medici zur Errichtung seiner Familiencapelle jene Stelle in der neuen Kirche anweist, an welcher der Campanile der alten gestanden habe. Diese Capelle nun, bis heute im Besitz desselben Zweiges der Medici, ist die der h. Anna geweihte sechste, dem Ausgang aus dem rechten Seitenschiffe zunächst gelegen [1]).

Im Laufe der Jahrhunderte hatte sich unsere Stiftung wiederholt der Gunst der Republik zu erfreuen. Sie erwählte ihre Mauern

---

tre sontuose Cappelle Mediece nell' Imp. Basilica di S. Lorenzo. Firenze 1813. p. 248 und darnach auch bei Cianfogni-Moreni, l. c. t. III, p. 126. Eine sehr wahrscheinlich auf sie zurückgehende Reproduction in grösserem Massstabe, worauf H. v. Geymüller zuerst hingewiesen hat, und die in allem Wesentlichen mit ihrem Vorbild übereinstimmt, findet sich in der Handzeichnungensammlung der Uffizien (Raccolta Santarelli, Cartella 119 No. 9). Eine Beischrift auf einem nachträglich an den Rand der Zeichnung geklebten Streifen lautet: Disegno dell' antica chiesa di S. Lorenzo di Firenze la quale fu cominciata a rifabricarsi di nuovo il dì 16 agosto 1425 (sic) nella forma che oggi si vede da Gio: e proseguita da Cosimo PP de Medici suo figlio sul modello di Filippo di S. Brunelleseo. Zeichnung und Schrift bezeugen, dass beide aus dem 17. oder gar erst 18. Jahrhundert stammen, wie auch die übrigen in derselben Cartella enthaltenen Copien von Freskodarstellungen des Doms, aus S. Croce, Capp. de' Spagnuoli, S. Marco, Pal. vecchio und Bigallo.

[1]) Siehe Moreni, Delle tre sontuose Cappelle Mediece, p. 249 und Cianfogni-Moreni, l. c. t. I, p. 192.

zum Schauplatz wichtiger politischer Acte oder offizieller Feierlichkeiten, wandte ihr auch sonst mannigfache Concessionen zu und nahm endlich mittels Decret vom 28. September 1417 Capitel und Kirche unter ihren besonderen Schutz. Diesen in Anspruch zu nehmen, ergibt sich auch bald genug Veranlassung. Indem sie sich ausdrücklich auf ihn berufen (quia ecclesia sub vestra protettione quiescit), richten der Prior, die Chorherren und das Capitel von S. Lorenzo am 22. Dezember 1418 eine Bittschrift an die Signorie: „es möge ihnen, da sie ihre Kirche mit Hilfe der Bürgerschaft zu vergrössern und mit prächtigeren Bauten auszustatten beabsichtigten, und auch schon den Plan dazu entworfen hätten, ein Teil der die jetzige Kirche rückwärts begrenzenden Via de' Preti, die ja zumeist von Leuten fremder Nationalität und anstössigen Lebenswandels bewohnt werde, wie auch ein kleiner Platz hinter dem Glockenturm und einige Privathäuser, die in die zu überbauende Fläche fallen, als Eigentum überwiesen werden", — was dann auch von der Behörde ohne Verzug genehmigt wird[1]). — Der Grund des beabsichtigten Neubaus ist in dem Gesuch klar angeführt: die alte Kirche war für die wachsende Bevölkerung zu enge geworden, entsprach auch den Anforderungen, die die Stiftsherren an die Schönheit stellten, nicht mehr, ganz abgesehen davon, dass sie wohl auch im Laufe der Jahrhunderte in baufälligen Zustand geraten sein mochte. Von einem Brande, der das alte Gotteshaus von Grund aus zerstört und — wie behauptet worden ist — die ursprüngliche Veranlassung zu dessen Neubau geboten haben sollte, ist dagegen in unserer Urkunde keine Rede. Da nun aber ein Grund von solcher Bedeutung darin jedenfalls geltend gemacht worden wäre, so erscheint hiernach dessen Existenz überhaupt ausgeschlossen. Aber selbst in dem Falle, wenn der fragliche Brand erst nachträglich — wie angegeben wird im Jahre 1423 — stattgefunden hatte, konnte er nicht von einer Ausdehnung gewesen sein, dass die alte Kirche dadurch für die Folgezeit ausser Gebrauch gekommen wäre[2]). Im Gegenteil,

[1]) Der Wortlaut der Bittschrift bei Gaye, Carteggio inedito etc. I, p. 546 und bei Cianfogni-Moreni, l. c. t. I, p. 228.

[2]) Die Fabel von dem Brande, der die alte Kirche 1423 bei Gelegenheit einer Feierlichkeit in Asche legte, durch welche die Hilfe des h. Patrons in dem bevorstehenden Kriege gegen Filippo Maria Visconti den Florentinern zugewendet werden sollte, ist von Leop. del Migliore aufgebracht (siehe dessen völlig unkritisches Buch: Firenze illustrata, Florenz 1684, p. 159) und seither

berichtet ja doch schon Manetti, dass lange, nachdem der Neubau begonnen, noch in der alten Basilica officiiert wurde, und sind uns doch litterarische und urkundliche Zeugnisse dafür überkommen, dass in ihr am 25. September 1440 die feierlichen Exequien Lorenzos de Medici, des Bruders Cosimo des Alten, stattfanden, ja dass man noch im Jahre 1451 darin regelmässig Gottesdienst abhielt [1]).

Den im Gesuch vom Jahre 1418 schon als feststehend erwähnten Plan für den Neubau hatte, wie Manetti berichtet, der damalige Prior entworfen. Es war dies Matteo di Bart. Dolfini, der dem Capitel von 1417—1420 vorstand und den Ruf eines tüchtigen Bauverständigen genoss. So charakterisiert ihn wenigstens der ebengenannte Gewährsmann, während ihn Vasari zu einem blossen Dilettanten herabsetzt. Da der letztere im übrigen seinem Vorgänger in der Baugeschichte von S. Lorenzo noch getreuer als sonst folgt, so haben wir als Quelle der fraglichen Nachricht ausschliesslich den ältern der beiden Biographen in Betracht zu ziehen. Welche Anordnung nun Dolfini für den Grundplan des Neubaus beabsichtigte, können wir aus einigen spärlichen Andeutungen, die uns dafür einzig und allein zu Gebote stehen, nur erraten. In der Bittschrift an die Signorie wird angegeben, dass die Erweiterung nach rückwärts hin in der Länge 65, nach der Breite 110 Ellen „in der Reihe, Flucht der Capellen" (in ordine cappellarum) betragen solle. Das erstere Mass entspricht genau der Ausdehnung des jetzigen Baues von dem sechsten Säulenpaar des Mittelschiffs (bis wohin ja die alte Kirche reichte) angefangen bis an den rückwärtigen Abschluss der Chorcapelle. Die angegebene Breite des Querhauses aber ergibt sich bis auf eine Abweichung von zwei Ellen bei einer Anlage, wobei man jederseits des Chorquadrats vier Capellen von der Breite jeder der zwei wirklich ausgeführten annähme. Da nun, wie wir gleich sehen werden, die mittlere Chorcapelle (Cappella maggiore) in ihrem Grundriss unzweifelhaft dem Plan Dolfinis angehört, so wird wohl vermutet werden dürfen, er habe sich für die Gestaltung von Chor und Querhaus das Vorbild der grossen florentiner Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella

---

von allen Autoren wiederholt worden, bis sie Cianfogni mit den triftigsten Gründen widerlegt hat a. a. O. t. I, p. 192—196.

[1]) Frey, Le vite di F. Brunelleschi etc. S. 108, Z. 30; Moreni, Delle tre sontuose Cappelle Medicee etc. p. 253 und Cianfogni-Moreni. l. c. t. II, p. 47.

als das nächstliegende und angesehenste vor Augen gehalten: auch bei ihnen beiden ist ja die Ostwand des Querschiffs in eine Anzahl geradlinig abgeschlossener Capellen aufgelöst, die sich zu beiden Seiten an die grössere, nach rückwärts vorspringende Chorcapelle reihen. Dasselbe Muster sollte dann wohl später auch für die Anlage des Langhauses zur Geltung kommen. Zwar wenn wir bei Manetti lesen (a. a. O. S. 106, Z. 24), man hätte bei der Aufmauerung von Backsteinpfeilern (pilastri di mattoni) begonnen gehabt, so können darunter gewiss nicht — wie Laspeyres annimmt — die des Langschiffes, sondern nur die Abschlusspfeiler der Wände der Chorcapelle gegen die Vierung hin gemeint sein, da ja jenes überhaupt erst in viel späterer Zeit in Angriff genommen wurde; doch aber nötigt die eben citierte Angabe unseres Gewährsmannes zur Folgerung, dass ähnliche Pfeiler auch für die Teilung des Langhauses vorgesehen waren, was ja dann unmittelbar wieder auf das Vorbild der erwähnten Kirchen hinleitet. —

Der Bau selbst begann, wie wir aus einer im Verlaufe unserer Darstellung näher zu besprechenden urkundlichen Angabe des Priors Benedetto di Matteo Schiattesi erfahren, der als Nachfolger Dolfinis das Stift von 1421—1449 leitete, „um das Jahr 1419 zur Zeit seines genannten Vorgängers" — also jedenfalls vor Ende 1420, wo dieser starb, — „mit der Inangriffnahme der Chorcapelle auf Kosten des Capitels" [1]). Dass die feierliche Grundsteinlegung zum Neubau am 16. August 1425 durch den Erzbischof Amerigo Corsini vorgenommen worden sei, wie Del Migliore [2]) angibt, ist durch kein urkundliches oder gleichzeitiges litterarisches Zeugnis erhärtet. Auch auf den neuerlichen Baubeginn nach Brunelleschis Entwurf kann die Angabe des genannten Autors nicht bezogen werden, da dieser, wie wir sehen werden, schon 1421 stattfand. Es dürfte sich also hierbei auch wieder um eine der gewohnten Phantasien des Verfassers handeln. —

Da nun die Mittel, worüber das Capitel verfügte, zur Ausführung des ganzen Unternehmens keinesfalls ausreichend gewesen wären, so hatte sich dieses dazu — wie aus dem Wortlaut des Gesuchs vom Jahre 1418 zu entnehmen ist, noch vor Beginn des Baues — der Mithilfe der Einwohnerschaft des Stadtviertels von

---

[1]) Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 3.

[2]) Firenze illustrata etc. p. 159.

S. Lorenzo versichert. Durch Reichtum und Ansehen ragte dort unter seinen Mitbürgern Giovanni d' Averardo de' Medici (1360 bis 1429), gewöhnlich Giovanni di Bicci genannt, hervor. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatte seine Familie ihre Wohnungen vom alten Marktplatze in die Nähe der Kirche S. Lorenzo verlegt. In verschiedene Zweige geteilt, gehörte sie zu den zahlreichen Popolanengeschlechtern, die durch glückliche Handelsunternehmungen immer mehr emporkamen und auch an der Verwaltung des Staatswesens thätigen Anteil nahmen. Ein Familienvetter Giovannis, Salvestro de' Medici, spielte als eigentlicher Urheber des Aufstandes der Wollschläger im Jahre 1378 zuerst eine wichtige politische Rolle; er bahnte jene Zustände an, welche die Herrschaft der Zünfte im Regiment des Staates und in ihrem Gefolge dann die Alleingewalt der Medici herbeiführten. An der Begründung der letzteren gebührt auch unserem Giovanni ein wesentlicher Anteil. Wenn er auch unter der Herrschaft der Optimatenpartei der Albizzi, in welche die Jahre seines reifen Mannesalters fallen, sich nicht entscheidend an der Politik beteiligen konnte, so wusste er durch Einstehen für die Rechte des Volks ebenso, wie durch Freigebigkeit am richtigen Orte seiner Familie die Volksgunst, die sie genoss, zu erhalten, — durch ruhige Besonnenheit und verständigen Rat, durch Unbescholtenheit und Uneigennützigkeit die Achtung selbst der politischen Gegner zu gewinnen. Vor allem aber war er es, der in grossen und glücklichen Geldgeschäften und in erfolgreichen Handelsunternehmungen, die ausserhalb Italiens namentlich nach Frankreich und Belgien ausgedehnt waren, den Grund zu dem Reichtum legte, der einer der Hauptfactoren der politischen Machtstellung seiner Nachkommen ward. Wie sie in der Folge, so verstand es auch er schon, von seinem Gewinn im öffentlichen Interesse grossmütigen Gebrauch zu machen. —

Es war somit natürlich, dass ihn das Capitel von S. Lorenzo um seine Mithilfe anging, und bereitwillig sagte er die Herstellung der Sacristei und einer Capelle für den Neubau zu. Ausser ihm hatten sich noch sieben andere Familien des Stadtviertels verpflichtet, je eine der übrigen Capellen des Querhauses aufführen zu lassen. Nach der Darstellung Manettis (a. a. O. S. 107) wären diese Familien zur Beteiligung am Bau erst aufgefordert worden, nachdem für diesen der durch Giovanni Medicis Eingreifen entstandene, bei weitem kostspieligere Plan Brunelleschis (siehe weiter unten) feststand. Mit

viel mehr Berechtigung ist indes anzunehmen, dass dies von vornherein geschehen war (wie ja die Bittschrift vom Jahre 1418 schon die Zusicherung der Mithilfe der Bürgerschaft für den Neubau betont): denn einmal musste dem Capitel daran gelegen sein, je mehr Teilnehmer an den Kosten zu gewinnen, dann aber hätten sich die auf ihr Ansehen eifersüchtigen Familien eine solche Zurücksetzung hinter Giovanni Medici, wie sie in einer erst nachträglichen Aufforderung zur Teilnahme lag, kaum gefallen lassen. Die von dem genannten Gewährsmann ausser den Medici angeführten Familien Rondinelli, Ginori, Stufa, Neroni, Marco di Luca (Corsi) und Ciai sind samt den (von ihm vergessenen, aber von Vasari genannten) Martelli dieselben, denen noch heute die acht Capellen im Querschiff von S. Lorenzo angehören. Dass somit ursprünglich bloss acht Capellen vorgesehen waren, scheint unsere oben geäusserte Vermutung zu bestätigen, wonach der Abschluss des Querhauses nach Analogie von S. Croce mit je vier Capellen zu beiden Seiten des Chors beabsichtigt wurde [1]).

Manetti erzählt uns nun weiter — und er ist die einzige Quelle, aus der wir überhaupt unsere Nachrichten über diese entscheidende Phase in der Baugeschichte von S. Lorenzo schöpfen können, da sonstige Urkunden dafür nicht vorhanden sind —, Giovanni de' Medici hätte sich, da er etwas Schönes und Prächtiges zu stande bringen wollte, an Brunelleschi gewandt, — dieser war ja gerade damals durch die Berufung zur Ausführung der Domkuppel mit einem Ruck an die Spitze der florentinischen Architekten getreten. Der Meister nun hätte ihm einige neuartige und schöne Entwürfe (zunächst wohl nur für die Sacristei) vorgelegt, und hätte im Verlaufe der Unterhandlungen, um seine Ansicht über das Project von S. Lorenzo und was man davon auszuführen begonnen, befragt, und ob er sich wohl etwas Schöneres an dessen Stelle zu setzen getraue, seine Gedanken darüber entwickelt, wie dies auf mehrere Arten möglich sei. Und obwohl infolge des Reichtums an Gliederungen und Ornamenten die Kosten sich bedeutend höher stellten, so habe Giovanni doch im Einverständnis mit den andern Teilnehmern beschlossen, den ursprünglichen Plan aufzugeben, das Begonnene zu demolieren und den Neubau nach einem der Entwürfe Brunelleschis

[1]) Erst der neue Bauplan Brunelleschis hätte sonach an die Stelle der je beiden äussersten Capellen die Sacristeien gesetzt, und jene dafür in den Armen des Querschiffs untergebracht.

aufzuführen. Ueberdies habe er, grossmütig und freigebig wie er war, ausser dem, was er schon früher versprochen hatte, auch noch die Herstellung der Choreapelle und des Schiffs auf sich genommen. Und wie die Kirche jetzt im Kreuzschiff und im Langhaus dastehe, das letztere aber ohne die Capellen, so sei die Anordnung, der Plan (l'ordine) Filippos gewesen, worauf sich Giovanni und die andern Bürger schliesslich geeinigt hätten [1]).

Es liegen weder innere Gründe, noch irgend urkundliche Zeugnisse vor, die an der Glaubwürdigkeit des vorstehenden Berichtes Manettis, was die Hauptmomente betrifft, Zweifel erregten. Als unrichtig erweist sich nur jenes Detail, worin die Bereitwilligkeit, auch die Baukosten für Chor und Schiffe zu bestreiten, schon Giovanni de' Medici beigelegt wird, während, wie wir im Verlaufe unserer Darstellung sehen werden, dies Verdienst erst seinem Sohne Cosimo zukommt; als falsch die Angabe, was man bis dahin nach dem Plane Dolfinis aufgeführt — es war dies, wie oben angegeben, der Beginn der Aufmauerung der mittleren Choreapelle auf etwa acht Ellen Höhe, vielleicht auch einer oder der andern der daranschlies-

[1]) Frey a. a. O. S. 160 ff. Die Angabe, dass in dem ursprünglichen Entwurf Brunelleschis die die Seitenschiffe begleitenden Capellenreihen fehlten (offenbar aus Rücksichten der Kostenersparnis), wird durch die folgende Stelle S. 108, Z. 6 ff. ergänzt: Filippo . . . s'adirizo affare la chiesa con tre navi mahuolontieri, perche la gli pareva chosa misera (d. h. bloss dreischiffig, ohne Capellenreihen), pure la ragione sua era quella (d. h. weil sich, wie Manetti in den unmittelbar vorhergehenden Sätzen berichtet, ausser den sieben Patronen für die Capellen des Kreuzschiffes niemand gefunden hatte, der die Errichtung von solchen im Langschiff hätte auf sich nehmen wollen. Eine Bestätigung aber findet die in Rede stehende Nachricht Manettis in einer Skizze der Uffizien (No. 212 der architektonischen Handzeichnungen; siehe S. 50 des Ferrischen Verzeichnisses), die einen Längsschnitt durch einen Teil des Chors und des Langschiffes von S. Lorenzo darstellt, welcher bedeutende Abweichungen von der Ausführung zeigt: die Seitenschiffe, von grossen Rundbogenfenstern erleuchtet, haben noch keine Capellen, die Querschiffe, ebenfalls ohne Endcapelle, sind mit einer unten von zwei rechteckigen grossen, oben von drei ebensolchen kleineren Fenstern durchbrochenen Wand geschlossen, die Vierung um einige Stufen erhöht und mit der Beischrift: piano del coro markiert. Die Zeichnung ist zuerst mit Bleistift skizziert, dann sorgfältig mit Feder und Lineal nachgezogen und ausser der erwähnten Beischrift mit einigen Zahlencôten versehen. Weder die erstere noch die letzteren zeigen die Handschrift Brunelleschis, was indes nicht ausschlösse, dass wir es mit einer Skizze der Originalanordnung für S. Lorenzo von seiner Hand zu thun haben könnten, die von einem seiner Gehilfen nachträglich fertig gezeichnet worden sein möchte.

senden Familiencapellen —, sei nun wieder abgetragen worden. Nicht nur erscheint es von vorneweg sehr unwahrscheinlich, das Kapitel habe sich bei seiner damaligen Beschränktheit in den Mitteln für das begonnene Unternehmen zu einer ähnlichen Verschleuderung derselben bereit finden lassen; aus dem schon einmal angezogenen Bericht des Priors Bened. Schiattesi vom 20. November 1440: „wie der durch Matteo Dolfini um das Jahr 1419 in Angriff genommene Bau der Chorcapelle nunmehr seit fünfzehn Jahren wegen Geldmangels feiere", ergibt sich geradezu, dass, was man seither daran gethan, eben noch auf Grundlage jenes ursprünglichen, und nicht erst des spätern, Brunelleschischen Planes ausgeführt worden war [1]).

Die Abtragung der begonnenen Chorcapelle hat auch später nicht stattgefunden. Denn wenn Manetti an einer andern Stelle von einer zur Zeit Cosimos verfügten Aenderung ihrer Bestimmung und infolge davon auch ihrer Gestalt berichtet [2]), so findet wohl diese Angabe wenigstens in ihrem ersten Teil ihre Bestätigung in dem Wortlaut der Urkunde, womit Cosimo am 13. August 1442 sich verpflichtet, „la Cappella decta (sc. maggiore) et la Cupola col Coro" aufzuführen (siehe S. 163 Anm. 1). Hiernach war offenbar im Entwurf Brunelleschis der Priesterchor unter der Kuppelvierung um den Hochaltar herum angeordnet, während die Chorcapelle der Verehrung des Kirchenpatrons dienen sollte [3]).

---

[1]) Vergl. Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 3 e sqq.: Nel dì 20. Novembre 1440 adunaronsi nella nuova Sagrestia i principali e più facoltosi cittadini in numero di 62. Quivi lo Priore Benedetto degli Schiattesi espose, come fino dall' 1419 incirca, al tempo del suo predecessore Matteo Dolfini fu dato principio alla erezione della Cappella maggiore, . . . e che essendo decorsi omai tre lustri incirca, da che nella predetta Cappella maggiore „propter necessitatem pecuniae" niente vi era stato fabbricato, una tal opera era rimasta in abbandono, lo che ritardava eziandio l'ultimazione delle altre Cappelle incominciate dai particolari cittadini da ambedue i lati della Cappella maggiore. Der Wortlaut des Berichtes Schiattesis findet sich ebendort, t. III, p. 341 et sqq.

[2]) Frey a. a. O. S. 108, Z. 22 ff.: la cappella maggiore si tiro in su in buona parte in altra forma che la non ista al presente, non avendo fatto ancora Cosimo pensiero di mettervi drento el coro del clero; e deliberando poi cosi. Filippo l'adatto nella forma, che la sta al presente.

[3]) Der Umstand, dass Brunelleschi bei S. Spirito, wo er durch keinerlei Rücksichten auf einen schon vorhandenen Bauplan gebunden war, eine ganz analoge Anordnung wählte, bezeugt seine Vorliebe für sie und stützt als rückschliessendes Argument unsere obige Anführung. Wenn hingegen Vasari (II, 370) für die geänderte Disposition des Chors in S. Lorenzo gerade den Willen Bru-

Dass aber trotzdem die von Cosimo beliebte Aenderung keine radicale Umwandlung in der Plananlage nach sich zog, wie man im ersten Augenblick aus dem Berichte Manettis zu entnehmen meinen könnte, folgt schon aus jener Angabe unseres Gewährsmannes, wonach Brunelleschi den geänderten Verhältnissen durch eine blosse „Adaptierung" Rechnung getragen habe. Es wird sich also dabei vorzugsweise um Aenderungen im architektonischen Formengerüste gehandelt haben, und es ist die Annahme einer Demolierung und eines Wiederaufbaus von Grund auf auch aus diesem Anlass ausgeschlossen. Ueberdies spricht es ja die angezogene Stelle bei Manetti klar aus, dass an der Chorcapelle nach 1442 noch eine Zeit lang, ehe Cosimo die in Rede stehende Aenderung verfügte, nach dem ursprünglichen Plane Brunelleschis fortgemauert worden war.

Für die Bestimmung des Zeitpunktes nun, wann dieser Plan festgestellt und zur Ausführung angenommen worden sei, liegen uns zwei Daten vor. Es ist nicht vorauszusetzen, dass man schon zu Lebzeiten des Priors Dolfini daran ging, den von ihm gelieferten Entwurf für den Bau umzustossen. Doch muss dies alsbald nach seinem Ende 1420 erfolgten Tode stattgefunden haben: denn in einem alten Rechnungsbuche von S. Lorenzo findet sich der Vermerk, dass schon im folgenden Jahre am 10. August, dem Feste des Kirchenpatrons, im Beisein von Vicar, Operaj und Meistern der erste Spatenstich für die Aushebung der Fundamente des Neubaus feierlich vorgenommen worden sei [1]). Indes war es bloss die Sacristei samt der an der Schmalseite des Kreuzschiffs unmittelbar daran stossenden Capelle, die in der folgenden Zeit allein, oder doch vorzugsweise gefördert wurde [2]). Wenn man sonst noch etwas vom

---

nelleschis massgebend sein lässt, so ist dieser Angabe bei seiner durchgängigen Abhängigkeit von Manetti im Hinblick auf dessen entgegengesetzte Aeusserung kein Gewicht beizulegen.

[1]) Cianfogni, l. c. t. I, p. 191: 1421 A dì 10 d'Agosto . . . fuvvi il Vicario, e gli Operaj, e i Maestri, che s'andò detta sera, e detto il vespro, a processione; ed ognuno e Priore, e Canonici coll' ulivo in mano; e posoronsi dietro al campanile, ed ognuuo diede una marata (Spatenstich) dove si debbon fare i fondamenti. Hiernach wurden damals die Fundamente fürs rechte Querschiff gelegt, denn der alte Campanile lag ja am Ende des jetzigen rechten Seitenschiffs.

[2]) Manetti (bei Frey a. a. O. S. 108, Z. 19): e la sagrestia si tiro innanzi avanti a ogni altra cosa; und Vasari II, 369: La sagrestia fu la prima cosa a tirarsi innanzi e la chiesa poi di mano in mano.

Entwurf Brunelleschis in Angriff nahm, so mochten es die Privatcapellen in der Flucht der Chorcapelle gewesen sein. Diese selbst aber — und umsomehr alles übrige, was auf Kosten des Capitels aufgeführt werden sollte, in erster Reihe also das Querschiff — geriet, wie wir aus der oben mitgeteilten Relation des Priors Schiattesi erfahren, schon in den nächsten Jahren, um 1425, ins Stocken. Dieselbe vollkommen glaubwürdige Quelle berichtet zugleich, dass infolge dessen die Vollendung der Nebencapellen ebenfalls unterblieb.

Giov. de' Medici selbst sollte das von ihm Unternommene auch nicht gänzlich vollendet schauen. Als er am 30. Februar 1429 starb, war zwar die Sacristei und die daranstossende Capelle aufgeführt, ihre Ausstattung und Ausschmückung im Innern jedoch noch grossenteils im Rückstande. Wohl wird in der Urkunde vom 13. August 1442, womit Cosimo die Fortführung des Baus von S. Lorenzo auf sich nimmt (siehe S. 163 Anm. 1), betont, sein Vater habe die Sacristei und die beiden Capellen (worunter die innerhalb der Sacristei selbst gelegene und die benachbarte, den Familienheiligen Cosmas und Damianus geweihte, zu verstehen sind) „vollendet und gebührend dotiert" hinterlassen [1]). Allein das Zeugnis Manettis beweist, dass sich diese Angabe nur auf die Vollendung im Rohen beziehen konnte, da ja nach ihm Brunelleschi bis an seinen Tod (1446) mit der baulichen und bildnerischen Ausschmückung des Innern beschäftigt war [2]). Namentlich auch die bedeutende Mitwirkung Donatellos an der letzteren fällt ohne Zweifel erst in das Ende der Lebenszeit Filippos (1440—1444 [3]).

Wenn nun auch Cosimo und Lorenzo, die Söhne und Erben

---

[1]) Cianfogni-Moreni t. III, p. 346: . . . et inter alios olim bone memorie Johannis Biccii de Medicis Sacristiam cum duabus inibi Capellis construendam, et edificandam suis sumptibus, que Sacristia, et Capelle per dictum olim Johannem fuerunt perfecte, et integrate, complete ac competenter dotate, ut latius constat manu mei Jacobi Notari infrascripti de anno Domini 1428 et mensis Februari etc.

[2]) Frey a. a. O. S. 108, Z. 25: Fatta la sagrestia, o mentre che la si tirava inanzi . . . mori Giovanni de Mediei, und S. 110, Z. 4: Venne dipoi la morte di Filippo, essendo la sagrestia fornita e ne' termini, che la e oggi . . . Die Manetti widersprechende Angabe Vasaris, die Sacristei sei bei Giovannis Tode noch nicht einmal unter Dach gewesen, widerlegt sich durch die Thatsache, dass dessen Beisetzung in ihr stattfand.

[3]) Müntz, Donatello p. 56 und schon vor ihm Semper, Donatello und seine Zeit S. 286.

Giovannis de Medici, die Vollendung der Stiftung ihres Vaters sich angelegen sein liessen[1]), so konnten sie vorerst nichts dafür thun, dass auch der wegen Knappheit der Geldmittel in Stillstand geratene Kirchenbau wieder aufgenommen werde. Denn es waren dies die Jahre, wo der Groll der Optimaten und ihres Führers Rinaldo degli Albizzi gegen die Medici, vor allem gegen Cosimo, als das anerkannte Haupt der Gegenpartei, sich immer mehr steigerte, um schliesslich in seiner Gefangensetzung und Verbannung nach Padua (7. October 1433) zum Ausbruch zu kommen. Und obgleich schon nach Jahresfrist ein Umschwung in den politischen Verhältnissen erfolgte, Albizzi und sein Anhang gestürzt und verbannt, Cosimo aber nach Florenz zurückberufen (6. October 1434) und ihm am 1. Januar des folgenden Jahres die höchste politische Würde in der Republik, das Gonfalonierat übertragen wurde, so galt es in der nächsten Zeit doch vor allem, Thätigkeit und materielle Mittel auf den einen Zweck der Sicherung der eigenen Herrschaft im Staate zu concentrieren.

Ebensowenig zeigte sich aber auch von irgend anderer Seite Bereitwilligkeit, den erschöpften Geldmitteln des Capitels im Interesse der Wiederaufnahme des Kirchenbaues aufzuhelfen. Selbst eine Versammlung der angesehensten Bürger des Viertels von S. Lorenzo, die Prior und Operaj am 20. November 1440 in die neue Sacristei beriefen — bei welcher Gelegenheit jener den oben mitgeteilten Bericht über den Beginn und gegenwärtigen Stand des Unternehmens gab —, konnte keinen andern Ausweg finden, als dass sie beschloss, es möge allen Mitgliedern der Gemeinde gestattet werden, an der begonnenen Chorcapelle, wenn es ihnen beliebeu würde, weitermauern zu lassen, um sie endlich zum Abschluss zu bringen. Obgleich nun zur Beschleunigung der Angelegenheit gleichzeitig unter dem Vorsitz des Priors ein Ausschuss bestellt ward, so machte sie in den nächsten zwei Jahren doch keinen Schritt vorwärts. Da stellte am 13. August 1442 Cosimo de' Medici dem in der Sacristei versammelten Capitel den Antrag: „nicht bloss die von diesem auf ungefähr acht Ellen aufgemauerte Chorcapelle, sondern auch die Kuppel mit dem Chor und das Schiff

[1]) Vergl. Manetti (edit. Frey S. 108 Z. 27): . . . equali (d. h. Cosimo und Lorenzo) con quella medesima buona voglia et sollecitudine e diligenza la (d. h. die Sacristei) curavano . . .

bis zum alten Hochaltar" auf eigene Kosten binnen sechs Jahren aufzuführen, und liess darüber, als das Capitel das günstige Anerbieten mit Freuden ergriff, sofort eine notarielle, auch seine Erben verpflichtende Urkunde aufnehmen [1]).

Nun endlich war für den Fortgang des Baues gesorgt. In den nächsten Jahren wurde vor allem die jetzt in der That zum Priesterchor umgewandelte Chorcapelle (siehe oben S. 159 Anm. 2) und wohl auch die beiderseits daranschliessenden Familiencapellen ausgebaut, sowie das Querschiff und die Vierung in Angriff genommen. Diese beiden jedoch liess Brunelleschi bei seinem Tode (1446) nach Manettis Zeugnis in unvollendetem Zustande zurück [2]). Leider ist die genaue Präcisierung des letzteren nicht möglich, doch aber nach dem ebenangeführten Text unzweifelhaft, dass die ganze Anlage von Querhaus und Vierung noch von ihm ausgeführt wurde. Auch die Aenderung des ursprünglich ohne Capellenreihen entworfenen Planes für das Langhaus (vgl. oben S. 158 Anm. 1) durch Hinzufügen der Capellen musste noch der Meister selbst vorgenommen haben, denn wir hören, dass schon im Mai 1445 dem Capitel von dem erzbischöflichen Vicariat die Befugnis zu-

[1]) Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 6: Essendo nel dì 13 Agosto 1442 ragunato il Priore co' Canonici suoi in Sagrestia, entrò il nobile huomo Cosimo di Giovanni de' Medici, et addomandò gli fosse concesso poter murar la Cappella maggiore, laquale haveva già condotta il Capitolo a sua spesa fuora de' fondamenti braccia otto o circa, et promise infra anni sei perficere la Cappella decta et la Cupola col Coro, et a questo fare obbligò se, e suoi heredi et beni, et il Capitolo molto humanamente gliel concesse . . . und ebendort t. III, p. 345 et sqq.: . . . qui (d. h. Cosimo de' Medici) ob devotionem quam semper ipse et suoi predecessores habuerunt et hodie habent ad dictam Ecclesiam S. Laurentii, obtulit et offert in tantum quantum dicta Capella maior et Navis in medio Ecclesie existens usque ad altare maius antiquum sibi et suis filiis et successoribus consignetur cum omni edificio et constructione hucusque facta usque in dictum locum de bonis sibi a Deo collatis construere et perficere totaliter in tempus et terminum sex annorum proxime futurorum omnibus suis sumptibus et expensis et cum armis et signis suis, dummodo in prefata Capella et Navi non possit vel valeat poni aliqua alia arma vel signa nec fieri aliqua sepultura, sed solum et dumtaxat per dictum Cosimum . . . et pro exequendis predictis se et suos eredes et bona omnia mobilia et immobilia obligare per publicum instrumentum de jure validum . . .

[2]) Frey a. a. O. S. 110, Z. 4: Venne di poi la morte di Filippo . . . non essendo fornita ancora la crocie della chiesa, ne tirata su la tribuna del mezo.

gestanden wurde, das Patronat für die Seitenschiffcapellen den sich um ihre Errichtung etwa bewerbenden Familien zu verleihen[1]). Ebenso ergibt sich aus einer Aeusserung Vasaris in seiner Selbstbiographie betreffs der noch zu seiner Zeit lebenden Ueberlieferung, in welcher Weise Brunelleschi die Ausschmückung dieser Capellen beabsichtigt hätte, mit Notwendigkeit der Schluss, dass die Anordnung dieser selbst noch von ihm ausgegangen war (VII. 691.)

Die Leitung des Baues aber erhielt nach Brunelleschis Tode jener Antonio di Manetto Ciaccheri, den wir schon als seinen Nachfolger am Bau der Kuppellaterne kennen gelernt haben (siehe S. 103, 140 u. 143). Der Grund, den Filippos Biograph dafür angibt, ist ganz annehmbar[2]): da der Meister sich bei der Verfertigung seiner Modelle der Mithilfe Antonios als geschickten Modellschreiners bedient hatte, so schien er die geeignetste Kraft, die durch seinen Tod unterbrochenen Bauten nach dessen Absichten zu Ende zu führen, — umsomehr, da sich von den dazumal in erster Reihe stehenden Architekten, den Michelozzo, Alberti u. s. w. wohl keiner zu einer ähnlich entsagungsvollen Aufgabe hätte bereit finden lassen. Uebrigens war Antonio, wenngleich kein Talent ersten Ranges, doch auch nicht der unwissende und arglistige Stümper, wozu ihn der Panegyriker Brunelleschis gerne machen möchte. Beweis dessen, dass es ihm gelang, sich aus den bescheidenen Anfängen eines Tischlers und Intarsiators zum geachteten Architekten emporzuarbeiten, dem ausser der Vollendung von S. Lorenzo und S. Spirito auch der Ausbau des Chors der Annunziata anvertraut, ja der sogar zum Capomaestro des Doms berufen ward. Wir haben schon a. a. O. ausgeführt, welche Rolle und welch niedrige Motive der Biograph Manetti seinem Namensvetter bei der Vollendung des Tamburs und der Laterne der Domkuppel zumisst, und dort auch die Beweggründe und angeblichen Thatsachen, die er für seine Erzählung heranzieht, widerlegt. Wir könnten uns hier nur wiederholen, wollten wir ein Gleiches mit

---

[1]) Der urkundliche Beleg hierfür bei Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 9 n. 1.

[2]) Frey a. a. O. S. 110, Z. 31: Venne (sc. Ant. Manetti) in qualche riputazione per nicista dopo Filippo. Laquale riputazione procedette, perche Filippo, quand' egli era vivo, lavorando costui di legniame molto apunto e con diligenza ed era molto accorto a Filippo. . . . e' gli facieva fare el piu de suoi modelli.

Bezug auf die dem Nachfolger Brunelleschis bei der Ausführung von S. Lorenzo ebenfalls untergeschobenen böswilligen Absichten unternehmen [1]). Auch für die Fehler, die hierbei unleugbar in grösserem Masse, als beim Kuppeltambur und der Laterne begangen wurden, können wieder nur die mangelnden Fähigkeiten und Kenntnisse Antonios verantwortlich gemacht [2]) —, und es kann zu seiner Entschuldigung wieder bloss der selbst von Filippos Biographen zugegebene unfertige, in die Einzelheiten der Bauten nicht eingehende Zustand der hinterlassenen Modelle oder Entwürfe vorgebracht werden [3]).

Was in dieser Beziehung von den unter seiner Leitung aufgeführten Teilen des Bauwerks — als solche gibt Manetti (a. a. O. S. 111 Z. 4 ff.) ausdrücklich die Capellen im Innern (also die Seitenschiffcapellen, da die des Querschiffs noch unter Brunelleschi in Angriff genommen worden waren), das Schiff und die Kuppel von aussen und innen an — die Kritik herausfordert, ist namentlich die letztere. Schon unser Gewährsmann berichtet, sie sei innen und aussen ganz abweichend von den Absichten Filippos ausgeführt worden, daher sie niemand gefalle, denn es fehle ihr an allem, was sonst seine Bauten auszeichne: an Schönheit und Schmuck im Innern und Aeussern, an Beleuchtung, an einer Laterne und am Verhältnis der Teile untereinander; überdies sei sie viel zu schwer für die Vierungspilaster und hätte auch noch mehr gekostet, als dafür vorgesehen war [4]). Und dass dies Urteil auch schon zur Zeit

---

[1]) Frey a. a. O. S. 111, Z. 4 ff. und S. 113, Z. 5 ff.

[2]) Manetti selbst führt sie, sich zum Teil widersprechend, als ihren Grund an: Frey a. a. O. S. 113, Z. 12: O e (egli) none intese cosa che si faciessi, effu per ignioranza ... und S. 111, Z. 18: o forse non volendo lui (sc. Manetti) fare quello che Filippo aveva ordinato, non sapiendo piu ne meglio ... und S. 115, Z. 12: et essendosi condotto parte per la malizia et parte per la ignioranza d' alcuno (se. Manetti).

[3]) Frey a. a. O. S. 114, Z. 7 ff. Dort ist auch ausdrücklich angegeben, dass für S. Lorenzo kein Modell, sondern nur Zeichnungen vorhanden waren.

[4]) Frey a. a. O. S. 110, Z. 8 ff. Wohl hat Manetti in den gleich darauf folgenden Zeilen auch für das Langschiff den Tadel bereit, es stimme mit dem Querschiff nicht überein, ohne jedoch des Näheren auszuführen, worin er die Uebereinstimmung vermisse. Aus der unbestimmten Art, in der er sodann von dessen angeblichen Mängeln spricht (ma recha seco molti inconvenienti e di cose necessarie allo edificio e di mancamenti di bellezza didrento e di fuori), ergibt es sich indes klar, dass er sie selbst nicht genauer zu präcisieren weiss (wie er es mit den thatsächlich vorhandenen Fehlern der Kuppel kurz

ihrer Ausführung feststand, dafür besitzen wir in einem Briefe des Intarsiators Giovanni di Domenico da Gajuole vom 1. Mai 1457 an Giovanni de' Medici, den jüngern Sohn Cosimos, ein unzweifelhaftes Zeugnis [1]). Es werden ihr darin die gleichen Mängel vorgeworfen, ja es wird sogar der Vorschlag gemacht, man möge das Wenige, was davon aufgeführt sei, abbrechen und sie nach der Art, wie es das Modell Filippos für S. Spirito zeige, wieder aufbauen, wobei man betreffs der Kosten noch immer besser wegkommen werde, als wenn man in der begonnenen, nicht entsprechenden Weise fortfahre [2]).

---

vorher sehr gut vermocht hat!). Deutlicher spricht sich Vasari über dieselben aus, indem er darauf hinweist, dass infolge der verschiedenen Höhe der Säulen und Seitenschiffspilaster (welche dadurch bedingt ist, weil sich die letzteren erst von der obersten der drei Stufen erheben, um welche der Boden der Capellen über den des Langhauses erhöht ist) „das ganze System hinkend erscheint" (II, 371). Allein dieser, die Wirkung des Innern unleugbar beeinträchtigende Missstand ist kaum mit Recht auf Manettis Rechnung zu setzen. Denn, wie oben dargethan, rührte ja die Anordnung der Seitencapellen aller Wahrscheinlichkeit nach von Brunelleschi her, und war jene Erhöhung des Niveaus und Verkürzung ihrer Pilaster durch die unzweifelhaft schon von dem Meister angegebene analoge Disposition bei den Capellen des Querschiffs gefordert. Was aber das von Vasari zur Heilung des fraglichen Gebrechens vorgeschlagene Mittel betrifft, die Säulen auf Sockel zu stellen, deren Höhe derjenigen der drei Stufen der Capellen entspräche, so entstammt es so deutlich der Formenempfindung seiner eigenen Zeit, dass wir die Unterstellung, Brunelleschi könnte je den Gedanken dazu gefasst haben, als mit dem Charakter seiner ganzen Kunst unvereinbar, abweisen müssen. — Ueber den von keinem der Biographen erwähnten, dennoch aber mit mehr Wahrscheinlichkeit als der ebenbesprochene Mangel dem Manetti zuzuschreibenden Fehler des unverkröpft über die Pilaster hingeführten Gebälkes der Seitenschiffswand vergleiche man das weiter unten im Text Vorgebrachte.

[1]) Wir werden der Persönlichkeit des Briefschreibers als Architekten nochmals beim Bau von S. Spirito begegnen. Als Intarsiator wissen wir von ihm, dass er (1450 und 1451) die Einrichtung der Bücherei in der Canonica des Doms fertigte, mit Giul. da Majano am Getäfel der neuen Sacristei im Dom (vom Jahre 1463 an) beschäftigt war, mit Fr. Monciatto das Stuhlwerk im Chor von S. Miniato (1446), ferner jenes für das Zunfthaus der Arte de' Legnainoli, Pannitieri e Rigattieri (1446), wie auch für die Kirche S. Pancrazio allein ausführte, endlich im Jahre 1471 eine Decke im Pal. de' Signori arbeitete. Siehe Archivio stor. ital. 1888. t. I, p. 35 n. 1; Vasari II, 480; Berti, Cenni storico-artistici per illustrazione della Basilica di S. Miniato al Monte. Firenze 1850. p. 81; Il Buonarotti, Ser. III, Vol. II, p. 182 und Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. II, S. 263 u. 272.

[2]) Gaye, Carteggio etc. t. I, p. 167. Wie aus dem Beginn des Schreibens klar zu ersehen (perchè cosimo domandava del lnme dell' agginnta faceva sopra

Wie es gekommen sei, dass trotz so gewichtiger Bedenken, die dem Context des Briefes nach zu schliessen, die Ansicht vieler, nicht etwa blos diejenige des Schreibenden zum Ausdruck brachten, — und trotzdem dass der Empfänger gewiss die geeignetste Persönlichkeit war, um jene an entscheidender Stelle zur Kenntnis zu bringen, die Kuppel dennoch nach Ant. Manettis Angaben zur Ausführung gelangte, bleibt unaufgeklärt. Jedenfalls aber ward sie im Laufe der nächsten Jahre fertiggemauert, da am 9. August 1461, dem Vorabend des Festes des Kirchenpatrons, vom Erzbischof Orlando Bonarli die Einweihung des neuen Hochaltars vorgenommen werden konnte. — ein Act, der doch zum mindesten die Vollendung des Kreuzschiffs samt der Vierung voraussetzt[1]).

Zur selben Zeit war auch der im Jahr 1457 begonnene, an das linke Seitenschiff anschliessende Kreuzgang samt den um ihn gruppierten Wohnräumen für die Chorherren wenigstens zum Teil aufgeführt, da einigen der letzteren darin 1461 ihre Behausung vom Capitel zugewiesen wird[2]). Diese Daten widerlegen also die Behauptung Vasaris, Brunelleschi habe bei seinem Tode nicht bloss ein Modell, sondern sogar einen Teil des Capitels (calonaca de preti), namentlich den Kreuzgang (chiostro) vollendet hinterlassen, und geben Manetti, der beide erst dessen Nachfolger zuschreibt, vollkommen Recht. Ob aber diesem dazu ein Modell oder Entwurf Filippos vorgelegen habe, ist seinem Berichte nicht klar zu ent-

---

detta tribuna, e che a cosimo parea 2 milioni de pese più chel dovere), war es namentlich der Aufbau über der Kuppel im Aeussern, der allgemeine Missbilligung erfuhr, — gewiss mit Recht, wie noch heute der Augenschein lehrt. Nur die Erwägung, infolge der dadurch auf die ungemein schlanken Vierungspfeiler übertragenen vermehrten Verticalbelastung dem Horizontalschub der Kuppel, also der Tendenz zum Ausweichen bei jenen entgegenzuwirken, konnte Ant. Manetti den unglücklichen Gedanken eingegeben haben, die Vierung im Aeussern in dieser Art abzuschliessen, wie ihn ja das gleiche Bestreben schon dazu veranlasst hatte, die Kuppel so niedrig als möglich zu halten, wodurch dann die Möglichkeit, ihr reichlich Licht zuzuführen, ausgeschlossen worden war.

[1]) Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 15 und Richa, l. c. t. V, p. 55.

[2]) Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 14: Item a dì 15 di maggio 1457 ... demo desinare al Proposto di Firenze ... e questo facemo per dare opera e principio a edificare el Chiostro nuovo ... Ebendort (p. 14 n. 3) findet sich das Document betreffs der Wohnungen der Kanoniker mitgeteilt. Unterm 1. Februar 1462 heisst es dann weiter: che ciascun Canonico debba prendere la sua camera, che gli tocca ... da comineiare agli Ognissanti del 1462. Zu dieser Frist wurde also die gänzliche Vollendung der Canonica vorgesehen.

nehmen. Da jedoch laut seiner Angabe selbst für den Kirchenbau nur ein gezeichneter Entwurf zurückblieb, so ist umsomehr zu schliessen, dass im besten Falle auch die in Rede stehenden Nebenbaulichkeiten bloss auf Grund eines solchen ausgeführt worden seien.

Erst nach dem Jahre 1461 ging man endlich auch an die Abtragung der alten Basilica, nachdem bei Gelegenheit der Weihung des neuen Hochaltars die Reliquien aus dem alten dahin übertragen worden waren. Als Cosimo drei Jahre darauf aus dem Leben schied, war nicht nur jene bewerkstelligt, sondern es musste indes auch der bis dahin durch die alte Kirche verhinderte weitere Ausbau des Langschiffes — den Cosimo, obwohl er sich dazu seinerzeit nicht verpflichtet hatte, doch auf sich nahm, als es an sonstigen Mitteln dazu gebrach — beträchtlich fortgeschritten sein. Denn nicht nur fanden die Exequien für den Verstorbenen am 2. August 1464 im neuen Gotteshause statt; auch sein Sohn Piero erhielt schon am 24. April 1465 vom Capitel Vollmacht, die Capellen des rechten Seitenschiffs, welche noch aufzuführen wären, an geeignete Bewerber zu verleihen, die übrigen aber selbst herstellen zu lassen[1]). — Antonio Manetti hatte übrigens diese Phase des Baues nicht mehr erlebt, er war schon Ende 1460 oder Anfang 1461 gestorben. Wer als sein Nachfolger den Bau von S. Lorenzo zu Ende geführt habe, ist uns nicht überliefert; wahrscheinlich hat auch hier, wie an S. Spirito, sein obengenannter Rivale Giov. da Gajuole seine Erbschaft angetreten[2]).

Auch Cosimo de' Medici war es nicht vergönnt, seine Lieblingsschöpfung, an die er nach einer gleichzeitigen Quelle 80.000 Goldgulden, also in heutigem Geldwert etwa vier Millionen Lire gewendet hatte, in ihrer Vollendung zu schauen[3]). Diese übernahm in pietätvollem Andenken an den Vater sein Sohn Piero. Ausser dem obenerwähnten Abschluss des Langhauses ist nach dem Zeugnis desselben Gewährsmannes (der ihm übrigens — wohl fälschlich — auch die Vollendung der Vierungskuppel zuschreibt) die völlige

---

[1]) Die bezügliche Urkunde bei Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 19 n. 1.

[2]) Gaye, Carteggio etc. t. I, p. 171, 172.

[3]) Giovanninesi (Steph. Joanninensis), Pentatheucus in Mediceam Monarchiam, Ancona 1524, p. 47, citiert von Moreni in seiner Ausgabe des Manetti p. 191 nota. Vespasiano da Bisticci (Vite di Uomini illustri del secolo XV. Firenze 1859, p. 254) gibt dafür die Summe von „über 60 000 Ducaten" an.

Ausstattung des Capitels, die Herstellung des Marmorfussbodens, die der Kasettendecke des Langhauses und der Schmuck des Innern auf sein Verdienst zu setzen, und dass er nicht auch die Aufführung der Façade begonnen habe, nur seinem frühen Tode (1469) beizumessen[1]). Es ist bekannt, dass der Anlauf, den ein halbes Jahrhundert später Papst Leo X. dazu nahm, indem er vorerst durch mehrere Architekten Entwürfe ausarbeiten liess und dann das ganze Unternehmen in die Hände Michelangelos legte, nach kurzer Frist, als kaum erst mit der Grundmauerung begonnen worden war, an der Empfindlichkeit des Künstlers ebensowohl, wie an dem Wankelmut des Papstes scheiterte, und dass seither jeder weitere Versuch in dieser Richtung unterblieb[2]). So harrt denn die hehre Schöpfung

---

[1]) Giovannines i, l. c. p. 50v. Dass übrigens, was den Schmuck und die Ausstattung des neuen Gotteshauses betrifft, Piero und seinen Söhnen manches zu thun übrig blieb, ist aus einer Rede, die der Domherr Franc. da Castiglione — jedenfalls vor dessen Tode (1469) — in S. Lorenzo hielt, klar zu entnehmen. Es heisst darin: Quod si hos ambos (sc. Johannem et Cosmam) mors et mortalis naturae conditio a nobis sustulit, nondum consumato, quod coeptum est, opere: habemus tamen Petrum ipsius Cosmi filium: habemus et Petri liberos, qui . . . ni fallor, ad imitationem ipsius Cosmae, quanto fortunis opibusque ditiores fuerint, tanto liberaliores in nostram Ecclesiam exornandam, et in omnem pietatem erunt proniores (Cianfogni-Moreni, l. c. t. III, p. 355). Um unter den decorativen Schöpfungen, die das Innere von S. Lorenzo zieren, eine, die mit voller Bestimmtheit auf Piero zurückgeht, namhaft zu machen, sei hier der köstliche Sacristeibrunnen, das gemeinsame Werk Donatellos und Verocchios (oder A. Rossellinos) hervorgehoben. Der Falke mit dem Demantring in der Klaue — bekanntlich die Impresa Pieros — documentiert ihn zweifellos als dessen Stiftung.

[2]) Zur Geschichte des Façadenbaus von S. Lorenzo, die ausserhalb des Rahmens unserer Darstellung fällt, vergl. man Milanesis Prospetto cronologico della vita di Michelangelo Buonarroti (Vasari VII, 355 ff.) und Springer, Raffael und Michelangelo S. 248 u. 363 ff. Von jenen durch Leo X. veranlassten Entwürfen sind sechs Zeichnungen Giulianos da Sangallo in der Sammlung der Uffizien erhalten (veröffentlicht bei Redtenbacher, Beiträge zur Lebensgeschichte Giulianos da Sangallo in der Allgem. Bauzeitung, Jahrg. 1879, S. 1, und neuestens in Facsimile bei Stegmann und Geymüller, Architektur der Renaissance in Toscana, München 1885 ff., Lief. III, IV). Von der Idee Michelangelos gibt uns, mehr als die bisher bekannten fragmentarischen Skizzen in der Galerie Buonarroti (neuerlich reproduciert bei Stegmann a. a. O. Lief. X; ebendort Lief. VIII auch eine in derselben Sammlung aufbewahrte grosse Zeichnung der Façade, angeblich von Michelangelo, die sich indes als die nach der gleich zu erwähnenden Skizze des Meisters ausgeführte Arbeit eines Nachahmers verrät), ein erst kürzlich durch A. Schmarsow im Kunstmuseum der

Brunelleschis — nicht allein in Wesen und Stil für die gesamte Baukunst der Renaissance, sondern selbst in diesem ihrem widrigen Schicksal für so manches spätere Meisterwerk derselben ein Vorbild — bis auf den heutigen Tag des würdigen Abschlusses.

Es wurde im Vorhergehenden dargethan, dass sich der Neubau von S. Lorenzo, als Brunelleschi Einfluss auf ihn gewann, erst in einem Stadium befand, in dem das Vorhandene auf die Conception seines Entwurfes einen entscheidenden Einfluss nicht wohl ausüben konnte. Im Gegensatz zu der Ansicht von P. Laspeyres werden wir daher die basilicale Grundrissdisposition von S. Lorenzo ausschliesslich dem freien künstlerischen Walten des Meisters zuzumessen haben. Den aus dem historischen Ueberblick des Baues sich dafür ergebenden Gründen ist überdies noch einer von entscheidendem Gewicht hinzuzufügen. Die Thatsache, dass sich Brunelleschi später beim Grundplan von S. Spirito, wo er durch keinerlei Rücksichten auf Bestehendes oder Begonnenes gebunden war, wenigstens soweit das Motiv für die Durchbildung des Hauptschiffes in Frage kommt, auch für den Basilikentypus entschied, weist darauf hin, dass er eben in diesem das geeignetste Vorbild für den kirchlichen Langhausbau sah und führt sonach zu der weiteren Folgerung, dass er es auch war, der ihn schon dem Plan von S. Lorenzo zu Grunde gelegt hat [1]).

Schule zu Rugby in England nachgewiesener, durch die Handschrift des Meisters selbst als „primo disegno che si fe per la facciata di sanlorenzo" beglaubigter Entwurf eine Vorstellung, worüber unter Beifügung einer Reproduction im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen Bd. IX. S. 135 berichtet wird.

[1]) Die einzige der Wichtigkeit des Denkmals entsprechende Publication über S. Lorenzo enthalten Gnauths und v. Försters Bauwerke der Renaissance in Toscana, Wien 1865, Taf. 1—7, nur ist dabei die Darstellung der Kirche selbst, gegenüber der der Sagrestia vecchia, etwas zu kurz gekommen. Der begleitende Text von E. Paulus gibt die feinsinnigste Würdigung, die wir von dem Bau bisher besitzen. Wir folgen ihm in unserer Darstellung in den wesentlichen Punkten. — Die Abbildungen in P. Laspeyres Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin 1881, stützen sich durchaus auf das Gnauth und Förstersche Material. C. v. Stegmann und H. v. Geymüller haben in Lief. II der Architektur der Renaissance in Toscana, München 1885 ff., mit der Veröffentlichung einer Monographie begonnen, die der Bedeutung des Monu-

Da übrigens einerseits die Realisierung einer Centralanlage durch das Erfordernis einer so bedeutenden Raumentwickelung, wie sie der Zweck des Neubaues forderte, bei dem damaligen Mangel der Vorbedingungen technischer und ästhetischer Art selbst bei einem Genie vom Range Brunelleschis ausgeschlossen war, anderseits aber eine Fortbildung der kirchlichen Baugedanken der Gotik bei Verwendung des der Antike entnommenen architektonischen Formengerüstes ebenso wenig möglich erschien —, so lag ja der Gedanke am nächsten, auf die Gestalt der Basilica zurückzugreifen, die sich bei den Florentinern einer traditionellen Vorliebe erfreute. Mehr als das direkte Urbild der einschlägigen Monumente Roms, ist es denn auch — worauf erst neuerdings nachdrücklich hingewiesen worden ist [1]) — jene Umwandlung ihres Typus, die dieser in den Schöpfungen der sog. toscanischen Protorenaissance erfahren hatte, die auf die Conception Brunelleschis bestimmend einwirkte. Schon Vasari hat dies ganz richtig herausgefühlt: wiederholt führt er als unmittelbares Vorbild der grossen Kirchenbauten des Meisters die um die Wende des 12. Jahrhunderts errichtete Kirche SS. Apostoli zu Florenz an [2]). In der That zeigen die Disposition des Langhauses, namentlich wenn man die Capellenreihen der Seitenschiffe als ursprünglich gelten lassen will, sowie gewisse Hauptverhältnisse (Breite zur Höhe des Mittelschiffs, Breite der Seitenschiffe und Weite der Säulenarcaden zu der des Mittelschiffs verhalten sich wie 1 : 2) eine merkwürdige Uebereinstimmung mit denen von S. Lorenzo; ja manche Eigentümlichkeiten der Formengestaltung an diesem, die dessen Meister der Antike entlehnt, finden sich gleichsam im Keim und schüchtern schon an dem älteren

---

mentes hoffentlich in jeder Richtung gerecht werden wird. (Sie ist inzwischen in Lief. VI, VII zum Abschluss gediehen.)

[1]) G. Dehio, Romanische Renaissance, im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen Bd. VII, S. 127 ff.

[2]) Vasari im Proemio delle vite I, 235 und im Leben Andrea Tafis I, 332. Manetti (ed. Frey S. 82) nennt als zweite der (nach dem Volksglauben) von Carl dem Grossen „mit einem Schein vom Glanz der antiken römischen Bauten“ errichteten florentinischen Kirchen S. Piero Scheraggio, wovon bekannt ist, dass auch sie dem Basilikentypus folgte. Da mit ihrem teilweisen Abbruch erst 1410 begonnen ward (später unter Grossherzog Cosimo I. musste sie dann dem Bau der Uffizien weichen), so ist wohl anzunehmen, dass neben SS. Apostoli auch ihr Beispiel auf die Gestaltung von S. Lorenzo Einfluss hatte.

Bau vorgebildet[1]). Für die reichere Ausbildung des Grundrisses dagegen, wie sie in der Hervorhebung der kuppelgekrönten Vierung, der Umsäumung des Querhauses mit grösseren Nebencapellen, des Langschiffs mit einer Reihe kleinerer Seitencapellen zum Ausdruck gelangt, ist mit dem obengenannten Forscher, wenn auch nicht auf das unmittelbare Vorbild, so doch auf die Einwirkung eines zweiten höchst bedeutenden Monuments der in Rede stehenden Gruppe, den Dom von Pisa (1063) hinzuweisen. Er bietet zuerst eine reichere Gestaltung des Querschiffs bei basilicaler Anlage und eine Kuppel über der Kreuzung von Haupt- und Querschiff; auch die Wölbung der Seitenschiffe bei flacher Mittelschiffdecke kommt schon bei ihm vor, — beides Motive, die dann für bedeutendere Kirchen mit Vorliebe verwendet werden[2]). Auf einen reicheren Chorabschluss, wie ihn gerade auch der Dom von Pisa zeigt, musste Brunelleschi verzichten, weil er hierin an das nach Dolfinis Plan Begonnene gebunden war. Oder entsprach dieser Zwang vielleicht gerade seinen eigenen Absichten? Fast scheint es so, denn auch später bei S. Spirito, wo er völlig frei schalten konnte, hat ihn „die specifisch toscanische Vorliebe für geradlinige Chorabschlüsse" in gleicher Weise bestimmt.

Die einheitliche Gestaltung nun des wohl auf den erwähnten Grundlagen concipierten, in seiner Entwickelung jedoch weit über ihr Vorbild hinausgeführten Compositionsgedankens ist schon an und für sich, abgesehen von der ästhetisch-formalen Durchbildung des Einzelnen, ein Triumph des Gestaltungsvermögens Brunelleschis. Mit dem Quadrat der mittlern Chorcapelle, wie es im begonnenen Bau Dolfinis gegeben war, als Masseinheit disponiert er seinen Grundriss. Vier solcher Quadrate, durch die Spannweite der Arcadenbögen und ihrer Säulenstützen organisch gleichsam in die doppelte Zahl von Traveen zerlegt, bilden das Hauptschiff des Langhauses, drei das Querschiff. An dieses schliesst sich das Chorquadrat, die Grundform zu

[1]) So die Deckplatte als Kämpferaufsatz über dem Capitell und die profilierten Archivolte. Anderes an SS. Apostoli hingegen, was scheinbar auch die Bauten Brunelleschis beeinflusst hat, gehört vielmehr Restaurationen einer spätern Zeit an, die zum Teil durch das Vorbild dieser Bauten veranlasst wurden; so die Flachkuppeln der Nebenschiffe, die Wandpilaster der Seitenschiffe, das Gewölbe und die breiten Fenster des Mittelschiffs.

[2]) Doch hat sich die ursprüngliche Deckenbildung bei den wenigsten hierhergehörigen Denkmälern erhalten. Ein Beispiel dafür bietet ausser dem Dom von Pisa z. B. S. Andrea zu Pistoja (12. Jahrhundert).

einem lateinischen Kreuze ergänzend, das überdies dadurch, dass es als flachgedeckter Hochbau die übrigen Partien überragt, sich auch räumlich sofort als bestimmendes Motiv des Baues accentuiert. Das hohe Grundkreuz wird nun von einem Kranze niedrigerer Raumgebilde umfangen, deren constitutives Element hinwieder das dem Säulenabstand der Mittelschiffarcaden entsprechende (also den vierten Teil jener Hauptmasseinheit umfassende) Quadrat ist. Durchaus mit zwischen Gurtbögen gespannten Flachkuppeln — der zur flachen Decke des Mittelkreuzes am besten stimmenden Gewölbeform — bedeckt, begleiten sie als Seitenschiffe das Langhaus und umsäumen als Capellen das Kreuzschiff, lassen jedoch das Chorquadrat frei. An den äussersten beiden Flügeln des Querschiffs aber treten die Capellen ihre Stelle an bedeutendere Anbauten — die beiden Sacristeien — ab, für deren Mass der Meister, wenigstens was den Hauptraum betrifft, wieder auf jene ursprüngliche Einheit des Chorquadrats zurückgreift [1]). An die Seitenschiffe endlich reihen sich beiderseits, indem sie die abnehmende Progression in der Weite der Schiffe (4 : 2 : 1) gleichsam ausklingen lassen, mit der halben Tiefe des Quadrats jener, rechteckige tonnengewölbte Nischen, die als abgeschlossene Recesse zugleich der Aufstellung von Altären und also den Bedürfnissen des Kultus auf das trefflichste dienen [2]).

---

[1]) Dass nicht bloss die alte, sondern auch die neue Sacristei in der Anlage der Umfassungsmauern schon dem Bau Brunelleschis angehört, ist kaum zu bezweifeln. Die Herumführung des Gesimsabschlusses der Kreuzschiffcapellen um ihren Mauerkörper und der gleichmässig verwitterte Zustand des Gesimses an beiden Sacristeien beweist, dass die neue wenigstens bis zur Höhe des genannten Gesimses zu gleicher Zeit mit dem Hauptbau hergestellt wurde. Vollendet, namentlich im Innern ausgebaut, ward sie dann bekanntlich erst 1520—24 durch Michelangelo. — Dagegen hat das rückwärts an die Chorcapelle anschliessende mächtige Octogon der Cappella dei principi nichts mit dem Entwurf Brunelleschis zu thun. Es wurde nach dem Plan Don Giovannis de' Medici, des natürlichen Sohnes Herzog Cosimos I., 1604 durch Matteo Nigetti aufgeführt.

[2]) Für die Hauptmasse von S. Lorenzo ergeben sich aus der Aufnahme von Gnauth und Förster die folgenden Zahlen:

Länge des Hauptschiffs samt Chorcapelle	78,50	Meter im Lichten.
„ „ Querschiffs ohne Endcapellen	38,16	„ „ „
„ „ „ samt „	51,66	„ „ „
Breite des Hauptschiffs ohne Capellennischen	24,92	„ „ „
Breite des Mittelschiffs	12,16	„ von Achse zu Achse,
„ der Seitenschiffe	6,38	„ „ „ „ „
Tiefe der Capellennischen	3,53	„

Wenn sonach auch für die Entwickelung des gesamten Grundplans eine einzige Masseinheit bestimmend war, so darf man dabei doch keineswegs nach starrer, mathematischer Genauigkeit in den Dimensionen suchen. Die Ausgestaltung des Grundgedankens in seinen Einzelheiten zog geringe Abweichungen von jenem Mass nach sich, ohne dass sie sich jedoch für den ästhetischen Eindruck des Ganzen als solche geltend machen. Dieser wird im Gegenteil durchaus nur von der einfachen, herrlichen Klarheit und Regelmässigkeit der Disposition bedingt.

Die gleichen Factoren bestimmen nun aber, wie sie auch für den Aufbau massgebend waren, die räumliche Wirkung des Bauwerks. Höchste Einfachheit der Verhältnisse einerseits, andererseits leise Schwankungen in deren Anwendung verleihen ihm jenen Reiz, der uns sonst nur an Gebilden der organischen Natur entzückt. Das Starre, Leblose der mechanischen Gestaltungen von Menschenhand scheint hier überwunden, ein beseelter Organismus vor unsern Augen emporgewachsen. Ueberaus glücklich in dieser Richtung war vor allem die Wahl des Säulenabstands für die Arcaden, die das Hauptschiff von den Abseiten trennen. Auch sie wurde von jener Hauptmasseinheit des Grundplans dictiert. Zwischen der Enge der Säulenstellungen altchristlicher Basiliken und der übermässigen Weite der wie von Riesenhänden gespannten Pfeilerbogen der florentinischen Gotik die Mitte haltend, sind sie eine wesentliche Vorbedingung für den harmonisch-wohlthuenden Eindruck des Raumes. Von entscheidender Bedeutung für diesen aber erweisen sich die klaren Beziehungen zwischen Grundplan und Aufbau und die einfachen Höhenverhältnisse des letztern. Die Höhe der Schiffe ist gleich ihrer doppelten Breite: beim Mittelschiff ist dies fast mathematisch genau der Fall (22,26 zu 11,00 Meter), bei den Seitenschiffen tritt die Arcadenweite an Stelle der lichten Breite (14,00 zu 6,72 Meter); die Höhe der Säulen (samt Gebälkaufsatz 10,21 Meter) ist gleich ihrem anderthalbfachen Abstand (10,08 Meter); die Arcadenweite (6,72 Meter) gleich der Distanz zwischen den beiden Gebälken, diese miteingeschlossen (6,65 Meter) und auch gleich der Höhe der Oberwand über dem obern Gebälke bis an die Decke

---

Die Angaben in Fantozzis Guida di Firenze, Florenz 1851, p. 469, wie auch die bei Stegmann und Geymüller weichen von den obigen nur ganz unwesentlich ab.

(6,67 Meter). Sofort empfindet das Auge des in den Raum Eintretenden die Klarheit und Gesetzmässigkeit dieser Beziehungen und ihm selbst unbewusst überträgt sich die Sinneswahrnehmung als Gefühl der wunderbarsten Harmonie in sein Innerstes.

Als eines für die Raumwirkung wesentlichen Momentes ist hier auch der Beleuchtung zu gedenken. Von dem Halbdunkel der fensterlosen Seitencapellen durch das discrete Licht der Rundfenster in den Lünetten der Nebenschiffe bis zur vollen Helle des von hohen Rundbogenfenstern erleuchteten Mittelschiffs zunehmend, unterstützt sie auf das wirksamste die ihr parallel laufende Steigerung in den Höhenverhältnissen der entsprechenden Teile des Bauwerks. — Der alleinige dunkle Punkt — in bildlichem und wörtlichem Sinne —, der die Schönheit dieses einzigen Raumes zu beeinträchtigen vermag, ist die Vierungskuppel. Ihre niedrige, von dem schweren Colorit der sie bedeckenden Fresken[1]) noch mehr gedrückte Wölbung, die durch die Laterne nur spärliches Licht empfängt, verdunkelt gerade diejenige Partie, welche gleichsam als Mittelpunkt der Anlage einer besonderen Betonung bedarf. Der Blick aber, durch das hellerleuchtete Oberschiff zur Kuppel gelenkt, erwartet, dass ihr diese Betonung nicht durch Entziehung, sondern womöglich durch Steigerung der Beleuchtung werde, auf dass er an dieser bedeutsamsten Stelle sich emporgezogen, nicht herabgedrückt fühle. Wir haben oben gesehen, dass der Meister beim Entwurf seiner Kuppel für S. Lorenzo in der That diese Absicht verfolgte, und dass seinen Nachfolger Manetti die Schuld trifft, wenn sie bei der Ausführung nicht verwirklicht ward[2]). Auch wurden dort schon als Grund für seine

---

[1]) Diese fallen allerdings erst dem vorigen Jahrhundert zur Schuld. Sie sind ein Werk Vinc. Meuccis und im Jahre 1742 ausgeführt.

[2]) Um wieviel die beabsichtigte Anlage die ausgeführte in ihrer ästhetischen Wirkung übertroffen hätte, ist aus dem Vergleich der Vierungsdisposition von S. Lorenzo mit der in S. Spirito, welche den Gedanken Brunelleschis annähernd wiedergibt, klar zu entnehmen. Unser Gefühl wenigstens vermag sich hierin auch durch das gegenteilige Urteil eines so feinen Auges, wie es Burckhardt besitzt, nicht umstimmen zu lassen: er gibt (Cicerone II, 89a und 90a) vor „der kleinlichen Kuppel mit Cylinder“ in S. Spirito derjenigen von S. Lorenzo ohne Cylinder den Vorzug, „welche weislich keinen Anspruch macht, da sie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht beherrschen könnte.“ Allein es handelt sich ja auch gar nicht um das Beherrschen, sondern um die Vermeidung eines diametral entgegengesetzten Eindrucks für einen so bedeutsamen Bauteil, wie es die Vierung in jedem Falle auch bei flacher

Abweichung die Bedenken nachgewiesen, die er hegen mochte, die Last der höheren, und deshalb einen viel beträchtlicheren Horizontalschub übenden Kuppel Brunelleschis den schwachen Vierungspfeilern aufzubürden, die er bei dessen Tode jedenfalls in ihrer Anlage, wohl auch schon auf eine gewisse Höhe, wenn nicht ganz aufgeführt vorgefunden hatte. In der That hätte es auch nur die Kühnheit des Meisters, die einerseits auf der untrüglichen Grundlage seiner mathematischen Kenntnisse fusste, der aber andererseits auch die während des Baues der Domkuppel gesammelten praktischen Erfahrungen zu Gebote standen, wagen können, den eigenen Entwurf ins Dasein zu rufen, zumal wenn er auch hier — wie ja consequent am ganzen Baue — die Hilfe der sonst gebräuchlichen Verankerungen mittels Zugstangen verschmäht hätte. Erscheint ja doch noch jetzt die Belastung der weitgespannten Gurtbögen selbst durch die bescheidene Kuppel Manettis dem Auge des Betrachtenden als Wagnis, und hat er doch die Empfindung, als stünden die überschlanken Vierungspfeiler schon mit der Aufnahme dieser Last an der äussersten Grenze ihrer Widerstandsfähigkeit. Allerdings ist dieses Gefühl nicht bloss auf das thatsächliche Verhältnis zwischen Breite und Höhe derselben ($1 : 15\frac{1}{2}$), sondern ausser ihrer Cannelierung auch auf ihre kreuzförmige Gestalt zurückzuführen, die, wie schon Laspeyres richtig bemerkt hat, jenes Verhältnis bestimmt und es mit sich bringt, dass die Hauptpilaster der Gurtbögen mit den bei gleicher Breite gut um ein Dritteil kürzeren Pilastern der Schiffsarcaden zu einem Körper verwachsen, der Eindruck der Schmächtigkeit der einen also dadurch, dass wir gleichsam genötigt sind, sie mit dem Masse der andern zu messen, sich unwillkürlich steigert.

Hiermit greifen wir indes schon in das Gebiet hinüber, wo wir die Frage zu beantworten haben, in welchen Formen der Meister sein hohes Raumgebilde im Einzelnen künstlerisch durchgestaltet, mit welchen Mitteln er es belebt hat? Die Wichtigkeit dieses Moments aber werden wir ermessen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass es gerade die formale Seite ist, nach welcher er die Entwickelung der Renaissance entscheidend bestimmt hat. Denn

---

Deckenbildung der Hauptschiffe bleiben muss. In dieser Hinsicht können wir dem von Laspeyres (Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, S. 6) über die Entwickelung der Vierung von S. Spirito Ausgeführten nur unbedingt zustimmen.

während seine sacralen Raumschöpfungen als solche nur spärliche unmittelbare Nachfolge fanden, die Baukunst hierin im Gegenteil nach ihm Wege betritt, auf denen sie ihr Ideal im Gewölbe- und Centralbau zu verwirklichen strebte, wuchert sie Jahrhunderte hindurch ununterbrochen mit dem Erbe der antiken Formenwelt, das er ihr wieder erschlossen hatte.

Wie Brunelleschi nun gleich an der Conception seines ersten „Renaissance"-Baues das Wesen des neuen Stils als „Rhythmus der Massen" in dessen geometrischen und Raum-Verhältnissen gleichsam divinatorisch ausgeprägt hat, so erregt es nicht minder unser höchstes Staunen, wie klar er sich eben hier schon des formalen Moments desselben bewusst ist, — mit welcher Selbständigkeit, aber auch mit welchem Verständnis und sichern Gefühl er hier schon mit dem Materiale, das ihm die römische Architektur bietet, schaltet und waltet. Gross und frei fasst er ihre ganze Formensprache auf; nirgends zeigt sich ein Schwanken, ein Versuchen in ihrer Anwendung auf einen durchaus doch ihm allein angehörigen Baugedanken. Worin er in dieser Hinsicht etwa der Anregung von Vorgängern folgt, die Jahrhunderte vor ihm eine Belebung der Antike versucht hatten, das verschwindet gegenüber der Fülle, dem Reichtum dessen, was er selbst, aus jenem Born schöpfend, über seine Gebilde ausschüttet.

Vor allem setzt er die Säule wieder in ihr altes Recht als Verticalstütze ein, aus dem sie der polygone oder Rundpfeiler der Gotik verdrängt hatte. Er lässt sie uncanneliert, um ihre Function als Trägerin der hohen Oberwand für das Gefühl nicht zu verkümmern, — während er die den Säulen an den Seitenschiffswänden entsprechenden Pilaster canneliert, um die sie gliedernden Nischen klarer voneinander zu scheiden[1]). Für die Capitelle seiner Säulen nimmt er das römisch-korinthische zum Muster, das er jedoch in eigentümlicher, nicht ganz glücklicher Weise umgestaltet. Aus einem doppelten Kranz ziemlich flach anliegender, etwas magerer Blätter, zwischen denen der glatte Hals des Capitells stellenweise sichtbar bleibt, und deren etwas stumpfe, abgerundete, krautige

[1]) Die Cannelierung der Säule ist bekanntlich in der römischen Architektur nicht so obligat, wie in der griechischen. Auch für die Verbindung von glatten Säulen mit cannelierten Pilastern bietet die erstere manches Vorbild, z. B. an der Vorhalle des Pantheon.

Formen mit den breit überhängenden obern Lappen und den tief-ausgehöhlten Rippen für die Formenbehandlung des Meisters charakteristisch sind, lässt er ohne Vermittelung eines reicheren Kelchblattes die Voluteustengel aufsteigen, und zwar die mittlern fast gleich gross, bis zur selben Höhe (über den Saum des Kalathos auf das Niveau der untern Fläche der Deckplatte), und fast ebenso weit herausgeschwungen, wie die an den Ecken. Der strenge Organismus des Capitells wird durch diese Verkennung der Bedeutung der Mittelstengel zerrissen, der Grund für die trotzdem beibehaltene Schweifung der Deckplatte aufgehoben. Wohl sind die Säulencapitelle in S. Lorenzo, wie wir aus der Geschichte des Baues schliessen müssen, erst zur Zeit der Nachfolger Brunelleschis ausgeführt. Ihr Typus jedoch ist ohne Zweifel ihm selbst zuzuteilen, da er nicht nur an den andern Bauwerken, die bei seinen Lebzeiten vollendet wurden, auch vorkommt (Innocenti, Capp. Pazzi), sondern namentlich mit dem der Pilastercapitelle im Kreuzschiff und in der Sacristei, welche sicherlich unter seiner unmittelbaren Aufsicht entstanden, im Wesen übereinstimmt. Es zeigen denn auch gerade diese Capitelle die oben betonten Formeneigentümlichkeiten noch in viel ausgesprochenerem Masse [1]). — Bei der ausserordentlichen Feinfühligkeit, die Brunelleschi sonst in der Verwendung und Umdeutung antiker Formen bewährt, erscheint es ebensosehr ausgeschlossen, die vorliegende Abweichung durch fehlendes Verständnis erklären, als unstatthaft, annehmen zu wollen, seine römischen Skizzenbücher hätten ihm gerade in einem so wesentlichen Punkte im Stiche gelassen. Standen ihm ja doch für diesen fast undenkbaren Fall die in genauem Anschluss an classische Muster gearbeiteten Capitelle in S. Giovanni in sehr reicher und dabei zierlicher Form als unmittelbare Vorbilder stündlich vor Augen! Wir haben es hier offenbar mit einer gewollten, selbständigen Umbildung zu thun, deren teilweises Misslingen uns im übrigen nicht abhalten darf, auch ihrem Verdienst gerecht zu werden. Denn es äussert sich in ihr einerseits die Selbständigkeit des Meisters der Antike gegenüber mindestens ebenso stark, als sie es anderseits verrät, dass sein

[1]) Ganz entschieden auf den Nachfolger Brunelleschis am Bau gehen die Capitelle der letzten vier Arcaden des Langschiffes und der ihnen entsprechenden Pilaster in den Seitenschiffen (gegen die Façade zu gerechnet) zurück: sie zeigen eine von den übrigen scharf abweichende, olivenblattartige Behandlung der Blattzacken.

ästhetisches Gefühl rücksichtlich des Organismus ihrer Formensprache nicht durchaus zu völliger Klarheit durchgedrungen war.

Wie Brunelleschi dem Formencanon der Baukunst die Säule, so gibt er dieser selbst ihre ergänzenden Bestandteile — die Basis und das Gebälke — wieder, die das Mittelalter teils ganz verschmäht, teils verballhornt hatte. In S. Lorenzo vertritt das letztere bei der Arcadenreihe des Hauptschiffs das zwischen die Säule und ihre Archivolte eingeschobene Gebälkstück, aus den Bestandteilen seines classischen Vorbildes — Architrav, Fries und Gesims — zusammengesetzt. Puristen alter und neuer Zeit haben über diese vermeintliche Entweihung der structiven Bedeutung des Gebälkes Wehe gerufen; aber die ästhetische Wirkung, die einzig competente Richterin darüber, was in der Kunst als erlaubt oder unerlaubt zu gelten habe, hat das Wagnis unseres Meisters sanctioniert. Ueberdies kann er sich dafür auf den Vorgang der römischen Baukunst und auf die Wiederaufnahme gerade dieses Motivs in den Denkmälern der toscanischen Vorrenaissance berufen [1]). Den Aufsätzen über den Säulen entsprechend, führt Brunelleschi in gleicher Höhe mit ihnen an den Seitenschiffswänden ein Gebälke hin, welches sich auch an den Wänden der Capellen des Kreuzarmes fortsetzt und an den schmalen Stirnen ihrer Scheidemauern durch Pilaster gestützt

[1]) Bekanntlich kommt der fragliche Gebälkaufsatz schon im Stil der römischen Kaiserzeit, wohl nicht an freien Bogenstellungen, aber über den die Füsse der Kreuzgewölbe scheinbar tragenden Wandsäulen u. a. in der Constantinsbasilica und den Thermen Diocletians vor. Man empfand die ästhetische Notwendigkeit, die Last von Gewölben oder Bogen nicht unvermittelt dem zarten Gebilde des Capitells aufzubürden. Das trapezförmige Zwischenstück in den Arcaden der ravennatischen Basiliken hat seinen Ursprung in diesem richtigen Gefühl. Als parallelepipedische Platte kommt sodann dies Zwischenglied über den Säulencapitellen im Dom zu Pisa, als einfach profilierter Kämpferaufsatz in S. Miniato und SS. Apostoli und an der Vorhalle von S. Jacopo oltr' Arno, sowie an den Wandarcaden der Façade des Doms zu Empoli vor. Zu einem vollständigen Gebälkstück ausgestaltet begegnen wir ihm jedoch erst über den Wandsäulen an der Façade der Badia von Fiesole und denen des Baptisteriums S. Giovanni (erstes Geschoss am Aeussern). — Der Gedanke wirkt sogar in der ganzen toscanischen Gotik nach. Der sockelförmige Aufsatz über den Capitellen ihrer Pfeiler, der sich von der Loslösung ihrer Kämpferplatten mittels untergesetzter Consölchen (S. Croce und Or San Michele) zu einem reichprofilierten atticaartigen Verbindungsglied zwischen Capitell und Gewölbgurten auswächst (Dom, Loggia de' Lanzi) ist nichts anderes als eine missverstandene Uebersetzung jenes Gedankens in ihre Formensprache.

wird, zwischen denen sich die Archivolte der Capellenmündungen hinspannen. In den Seitenschiffen läuft es glatt über die Pilaster weg, zwischen und über denen die Lünetten und Gurten für die Hängekuppeln aufsteigen, womit die einzelnen Traveen jener überwölbt sind. Nicht bloss unser an schärfere Accentuierung gewöhntes Auge vermisst hier die Verkröpfung des Gebälkes; sie ist in diesem Falle durch den baulichen Organismus geradezu gefordert. Denn durch sie erst würden Pilaster und Quergurten in ihrer gegenseitigen Function miteinander in Verbindung gesetzt, würde auch die Beziehung zwischen dem Aufsatz über den Säulen und dem Wandgebälke dem Auge entschiedener vermittelt. Ob dieser unleugbare Mangel an formaler Folgerichtigkeit als das Ergebnis einer Abweichung von den Plänen des Meisters zu betrachten und daher auf Rechnung seines Nachfolgers zu stellen sei, wagen wir umsoweniger apodiktisch zu behaupten, da wir auch an einer andern, zweifellos noch von Brunelleschi selbst herrührenden Stelle des Bauwerks, nämlich an dem Gebälke der Querschiffscapellen, wo eine Verkröpfung über den Pilastern, wenn nicht unumgänglich gefordert, doch für die Betonung des architektonischen Gerüstes erwünscht wäre, dieselbe nicht antreffen. Dass dagegen ein zweiter Mangel an dem letzteren — die verschiedene Höhe der Arcadensäulen und der Pilaster zwischen den Capellenmündungen — auf die Disposition des ursprünglichen Planes zurückzuführen sei, glauben wir oben (S. 165 Anm. 4) überzeugend dargethan zu haben.

In der Zusammensetzung und Gestaltung des Gebälkes wie der Säulenaufsätze folgt Brunelleschi im allgemeinen der Antike. Doch sind seine Verhältnisse durchweg schlanker, manche auch von denen der römischen Vorbilder wesentlich abweichend. So erreicht z. B. das etwas schmächtige und schwach ausladende, völlig selbständig gegliederte Gesims kaum zwei Drittel der Höhe des Architravs oder Frieses. Die Profilierung des Gebälkes wird dadurch steiler, zierlicher, zumal da die einzelnen Glieder höchst sorgfältig fein und zart durchgearbeitet sind (so werden z. B. die einzelnen Balken des dreiteiligen Architravs, die Brunelleschi im Gegensatz zu dem römischen Canon stets gleich stark bildet, von glatten Rundstäbchen eingefasst, eine reizende Bildung, die nach ihm sehr bald wieder aus der Sprache der Renaissance verschwindet). In der Verwendung plastischen Ornaments legt sich der Meister hingegen keusche Zurückhaltung auf: selbst an den Gesimsen seiner Gebälke kommen

so verzierte Glieder nicht durchgängig vor, während ihre Architrave und Friese durchaus glatt gehalten sind. Die einzige Ausnahme davon macht der Fries des Säulenaufsatzes: er trägt auf allen vier Seiten gleichmässig in Hochrelief, zwischen zwei viergeflügelten Cherubsköpfchen von einem Lorbeerkranz umschlossen, ein Medaillon mit dem auf dem Wollrechen liegenden Agnus Dei —, bekanntlich das Wappen der Wollweberzunft. Allein manche Gründe scheinen dafür zu sprechen, dass wir diese Zuthat auf Rechnung der Nachfolger des Meisters am Baue zu setzen haben. Abgesehen davon, dass die Ueberfüllung der kleinen Fläche mit dem sie fast ganz bedeckenden ornamentalen Schmuck seinem sonst überall so rein bewährten Schönheits- und Massgefühl widerstreitet, bezeugt die wörtliche Herübernahme des ganzen Motivs von dem Innenfries der Cappella Pazzi nicht nur eine gewisse Phantasiearmut, sondern überdies geradezu Gedankenlosigkeit. Denn was dort einen schönen Sinn hatte — wir wissen, dass der Gründer jener Capelle der Wollzunft angehörte —, steht hier ohne irgend welchen Bezug sowohl auf den h. Patron als auf den Erbauer des Denkmals da. Auch hat Brunelleschi an den von ihm selbst erbauten Partien das in Rede stehende Emblem nirgends angebracht, würde aber — falls er an der fraglichen Stelle ähnlichen Schmuck für erforderlich erachtet hätte, dafür gewiss ein sinnvolleres Motiv gefunden haben.

Den vollen Reichtum der Profilierung aber und plastischen Decoration hat der Meister über die Bögen der Arcaden ausgeschüttet, in der richtigen Erwägung, dass diese einen Hauptfactor im Organismus des Aufbaues repräsentieren. „Nirgends in der ganzen Renaissance finden sich," wie Paulus mit feiner Nachempfindung bemerkt, „wieder so schöne Archivolten und noch nie ward auf die wundervolle Ausbildung, die Brunelleschi seinen raumüberspannenden Gliedern angedeihen lässt, genugsam hingewiesen." Vor allem gibt er ihnen ihre Gliederung als Archivolte zurück [1]). Doch weicht er darin noch wesentlicher als beim Gebälke von dem Vorbild der Antike ab, die ihre Archivolten durchweg als architravierte Bögen profiliert hatte. Wohl betont auch er in der Hauptgliederung

[1]) Auch hierin wandelt er in den Spuren der toscanischen Protorenaissance: schon an S. Giovanni, S. Miniato und in SS. Apostoli sind die Arcadenbögen nach antikem Muster drei- oder vierteilig gegliedert und die Abplattungen mit Rundstäbchen gesäumt. Brunelleschis Profilierungen sind freilich ganz anders reich und selbständig!

diesen Ursprung des Gebildes, so dass er dem Auge des Beschauers genügend klar wird; aber in der Ausgestaltung der Einzelformen lässt er dann seinem wunderbar feinen Gefühl das freieste Spiel. Namentlich ist es der mit einem herrlichen Eichengewinde belebte halbe Rundstab, der das mittlere Band der Archivolte durchzieht, welcher dem ganzen Gebilde den Stempel vollen Lebens, straffer Spannkraft aufdrückt. Erreicht Brunelleschi hier die höchste Wirkung mit einem unmittelbar der Natur entnommenen Motiv, so sind es in der Profilierung der Archivolte ebensowohl antike als gotische Glieder, die der Hauch seines Genius zu neuem gemeinsamem Dasein erweckt.

Aehnlich verfährt er in der Behandlung der Bogenlaibungen. Auch hier entnimmt er die plastisch-ornamentalen Motive für die Füllungen, die in einer Doppelreihe vertiefter schmaler Felder die sonst glatte, nur durch zarte Rundstäbchen gesäumte Fläche beleben — ein Motiv, das bekanntlich schon in der römischen Ornamentik vorvorkommt —, in wechselnder Folge bald der Antike (Perlenstab, Schuppen- und Spiralband, verschiedene Formen von Gurtgeflechten, Astragalen und dergl.), bald der Gotik (Zickzack- und Schachbrettmuster, gewundener Stab), bald auch bildet er sie unmittelbar der Natur nach (Lorbeergewinde, Mohnköpfe, Mohn- und Windenblüten u. dergl.). Noch kräftiger und reicher sind dann, ihrer Bedeutung und Bestimmung am Bau entsprechend, die vier breiten Hauptgurten gegliedert, auf denen die Kuppel ruht; in der Anordnung ihres plastischen Schmuckes folgen sie indes derjenigen der Arcadenbögen. Auch sie sind von den, analog wie an den Pilastern der Seitenschiffe gebildeten Capitellen der cannelierten, überschlanken Vierungspfeiler durch ein Gebälke geschieden, das um die letzteren herumgekröpft, unmittelbar über den Arcaden des Mittelschiffs und den Capellenbogen des Querhauses die Oberwand des hohen, kreuzförmigen Hauptschiffes rings umzieht. Etwa um ein Viertel höher als das untere Gebälke, folgt es in Verhältnissen und Profilierung seiner Bestandteile fast genau diesem, entbehrt jedoch selbst der wenigen plastisch ornamentierten Glieder desselben (Zahnschnitt und Eierstab des Gesimses). Unmittelbar dem Scheitel der Arcadenbögen aufgelagert, wird es in ihren Zwickeln über den Säulen nochmals durch elastisch geschwungene, stehende Consolen gestützt. Offenbar ist dies von dem Meister an fast allen seinen Werken mit Vorliebe angewandte Motiv, das in seinen edlen Formen und bei

seinem spärlichen Gebrauch ungemein vornehm wirkt, von den consolenartigen Schlusssteinen römischer Archivolten, die dort auch als scheinbare Gebälkstützen fungieren, hergenommen. Die Schlusssteine wendet er übrigens als solche an der Umrahmung der Nischen der Seitenschiffe auch selbst an, wo sie nun in wechselnder Reihenfolge mit den Consolen des obern Hauptgebälkes zur Belebung der Innenansicht des Langhauses nicht unwesentlich mitwirken. Nicht nur sind die Consolen jeder der beiden Reihen verschieden; sogar in derselben Reihe wechseln mehrere Typen untereinander ab, — ein Zeugnis für die allem Schematismus abholde, reiche Phantasie ihres Schöpfers.

Ein einfaches, leichtes Gurtgesims, das bloss den Uebergang zur horizontalen Cassettendecke markieren will, schliesst die Oberwand von Lang- und Querschiff, die — wie schon erwähnt — von einer Reihe hoher Rundbogenfenster belebt wird. Ihre Anordnung über den Scheiteln der Arcaden entspricht derjenigen altchristlicher Basiliken; für ihre schmale, schlanke Form mag Brunelleschi ein Vorbild in manchen frühromanischen Bauten seiner Vaterstadt vor Augen gehabt haben [1]); in der Art ihrer Umrahmung und Ornamentierung aber ist er wieder ganz er selbst. Die von der Antike ebensowenig wie von der Gotik abgeleiteten Profile führt er in schräger Laibung rings herum, sie so als festen Rahmen charakterisierend, dessen Function er durch ein Spiralband, das um einen Rundstab gewunden, die Fensteröffnung rings umsäumt, noch mehr betont. Aehnlich sind dann auch die rechteckigen Fenster in den Querschiffcapellen umrahmt, die mit ihrem Sturz unmittelbar an das Gebälke stossen und aussen als Bekrönung Flachgiebel tragen, — nach einem halben Jahrtausend wieder die ersten seit den zierlichen Giebelfenstern an der Taufkirche S. Giovanni. Während endlich die kleinen Rundfenster der Seitenschiffe auch wieder nur von dem einfachen Bandstab umfasst werden, tritt bei dem die Rückwand der mittleren Chorcapelle durchbrechenden viel grösseren und dementsprechend auch reicher profilierten Bogenfenster ein reiches Fruchtgewinde an dessen Stelle [2]). Diese Umsetzung architek-

---

[1]) An der Façade der uralten Kirche S. Stefano (in der Nähe des Ponte vecchio) haben sich ein grösseres mittleres und zwei kleinere seitliche Fenster dieser Form bis heut erhalten. Ihre Profilierung beweist, dass sie dem ursprünglichen Bau angehören.

[2]) Die jetzige Bestimmung dieses Fensters als Umrahmung für die Orgel datiert wie die davor errichtete Sängerempore aus späterer Zeit. Beide setzen

tonischer Glieder in plastische, der Natur entnommene Formen ist, wie Paulus zuerst hervorgehoben hat, überhaupt ein Grundzug der Ornamentik Brunelleschis, den er wohl der Antike abgesehen, aber ganz selbständig weiter ausgebildet hat. „Der architektonischen Glieder Wesen und Thätigkeit wird dadurch allgemein verständlich, die Baukunst zu uns emporgezogen, humanisiert." Hierin, sowie in dem von jeder Schablone freien, ganz persönlichen Charakter seiner Gliederungen und Ornamente liegt mit das Geheimnis der Stimmung, womit uns seine Bauten so mächtig umfangen.

Endlich ist noch die besonders reich und sorglich durchgeführte Umrahmung und Profilierung der Seiten- und Rückwände der Capellen der Nebenschiffe hervorzuheben: an den letzteren wird die zur Aufnahme von Wand- und Altargemälden bestimmte Flachnische von einem als Torusgeflechte plastisch behandelten, breiten Band ringsumschlossen, das in dem gedämpften Licht der Capellen von schönster Wirkung ist. Ein Beweis aber für die Sorgfalt, womit der Meister alles bis ins einzelne durchgestaltet, ist es, dass an der reichen Gliederung der Capellen sich kein Glied tot läuft, sondern wo ein Herumführen ausgeschlossen erscheint, entweder umgebrochen wird, wie in der übrigens sehr einfachen äusseren Einfassung, oder, wie der Bandrahmen der Rückwand, einen Sockelabschluss erhält.

Den Eindruck dieser reichen Durchbildung des Innern müssen wir uns nun noch gesteigert denken durch dessen polychrome Ausstattung, die ohne Zweifel beabsichtigt war. Abgesehen davon, dass eine solche ganz im Sinne der decorativen Grundsätze der Renais-

---

das Vorhandensein der an die Chorrückwand 1604 angebauten Cappella dei principi voraus. (Orgel und Sängerchor waren ursprünglich in den über den Eingängen zu den Seitenschiffen ausgesparten Arcadennischen angeordnet, wie die noch vorhandenen Emporen davor beweisen.) Dass die Bekleidung der entgegengesetzten Schmalwand an der Innenseite der Façade mit einer Tribüne zur Vorzeigung von Reliquien von Michelangelo herrührt, ist bekannt (siehe Baldinucci, Vita di Filippo di Ser Brunellesco ediz. Moreni, Firenze 1812, p. 97 u. 1). Insoweit dieser sich nicht enge an den baulichen Organismus und die Gliederungen seines grossen Vorgängers anschloss, vermochte er seine eigene, kalte Formensprache nicht mit den warmen Accenten der Ausdrucksweise Brunellesehis in Einklang zu bringen. So wirkt denn auch, was er aus Eigenem hinzufügte — die seitlichen Pilaster, die starren Verkleidungen der drei Thüren und die zu hohe Balustrade der Tribüne — als ein Fremdes in der Harmonie dieses einzigen Innenraumes.

sance liegt, haben wir dafür litterarische Zeugnisse, ja wiederholte Anläufe zu ihrer Verwirklichung zu verzeichnen. Dass die Cassettendecke des Haupt- und Querarms nicht bloss wie die jetzige, ihren verflachten Formen nach jedenfalls spätere, vergoldet war, sondern im Glanze von „mannigfachen Farben und gediegenem Golde“ strahlte, berichtet uns Albertini[1]); dafür, dass noch zur Zeit Vasaris die Ueberlieferung lebte, Brunelleschi selbst hätte die in reiche Umrahmung gefassten Rückwände der seitlichen Capellennischen für Gemälde bestimmt, besitzen wir dessen Zeugnis in seiner Selbstbiographie, wo er von einem Bilde berichtet, das er selbst für eine der fraglichen Nischen gemalt[2]). Endlich aber wissen wir durch denselben Gewährsmann, dass Grossherzog Cosimo I. durch Jacopo da Pontormo in den Jahren 1545—56 die Ausmalung der Altarcapelle mit Fresken vornehmen liess, die nach dessen Tode von Angelo Bronzino vollendet wurden[3]). — sowie dass er dem letzteren den Auftrag erteilte, die beiden grossen Waidflächen an der Mündung der Seitenschiffe ins Kreuzschiff mit Fresken zu schmücken, wovon die eine, allein zur Ausführung gelangte, mit dem Martyrium des h. Lorenzo noch heute vorhanden ist[4]). — Denken wir uns nun zu diesem Farbenschmuck, der sich in angemessener Weise gewiss auch über die Oberwände der Hauptschiffe ausdehnte oder wenigstens ausdehnen sollte, eine discrete Vergoldung der Hauptgliederungen und Ornamente, und sonst an Säulen, Gebälken, Umrahmungen den warmen, grüngrauen Ton der Pietra serena, in der

[1]) In Sancto Laurentio . . . li laquearii sculpti con varii colori et oro fine adornati (siehe Memoriale di molte statue et picture . . . di Fiorentia di Franc. Albertini, 1510. Neudruck in der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei Bd. II, S. 437).

[2]) Vasari VII, 691. Dass es sich hierbei in der That um eine der Seitencapellen (die vierte des rechten Seitenschiffs) und nicht um die ebenfalls der Familie Martelli gehörende Capelle im Querschiff handelt, ergibt sich aus der Bemerkung der Annotatoren p. 692 n. 1. Die dort angeführte Himmelfahrt Mariä, welche 1711 an die Stelle des Vasarischen Bildes kam, befindet sich noch heute in der ersten der beiden in Rede stehenden Capellen. Sie ist übrigens nicht, wie in verschiedenen Führern zu lesen, ein Werk Pontormos, sondern Pietro Dandinis (siehe Cianfogni-Moreni, l. c. t. II, p. 132).

[3]) Vasari VI, 284 ff. und Cianfogni-Moreni, l. c. 119. Sie gingen bei einer im Jahre 1738 notwendig gewordenen Reconstruction der Chorwände zu Grunde. Siehe Vita di Fil. di Ser Brunellesco scritta da F. Baldinucci, ediz. Moreni p. 196 n. 1.

[4]) Vasari VII, 614 und Gaye, Carteggio etc. III, 166.

alles, was zum architektonischen Gerüste gehört, ausgeführt ist, so gibt dies freilich einen viel wärmeren, festlicheren und künstlerisch ausgeglicheneren Eindruck, als wir ihn jetzt gewinnen. Denn heute sind nicht bloss alle Wandflächen hellgelblich getüncht, sondern überdies alle Gliederungen mit einem stumpfen Leimfarbenanstrich überzogen, der zwar die ursprüngliche Farbe des Steinmaterials annähernd trifft, ihnen aber den Glanz und das Korn der Oberfläche vollständig raubt [1]).

In welchem Masse denn auch schon die Zeitgenossen von dem Zauber der Schöpfung Brunelleschis gefangen genommen wurden, und wie sie sich über ihre Schönheit wohl Rechenschaft zu geben wussten, dafür ist uns ausser einer Stelle bei Manetti, die von dem Staunen berichtet, das sie schon während ihrer Aufführung erregte [2]), in einigen gleichzeitigen Terzinen ein kostbares Zeugnis überliefert. Da sie den Namen des Künstlers gar nicht nennen, so ist jede enkomiastische Nebenabsicht dabei ausgeschlossen. Wir thäten übrigens ihrem unbekannten Verfasser zu grosse Ehre an, wollten wir ihn wegen der gebundenen Form seiner Enunciation unter die Dichter reihen; ebensowenig verrät er sich in Auffassung und Behandlung seines Themas, in Form und sprachlichem Ausdruck als einer der führenden Geister seiner Zeit. Aber eben weil wir deshalb in seinen Worten den Ausdruck der Empfindung und Ansicht der grossen Durchschnittsmasse sehen müssen, gewinnen sie für uns besonderen Wert. Seine Reimchronik schildert die glänzenden Spiele und Feste, deren Schauplatz Florenz im April 1459 aus Anlass der Durchreise Papst Pius II. und des Besuchs Galeazzo Maria Sforzas, des fünfzehnjährigen Sohnes des Herzogs von Mailand, war. Der Verfasser beschreibt u. a. die Ausschmückung der vornehmsten Kirchen mit Teppichen, Fahnen, Brocaten, aber auch mit Blumen und Laubgewinden, ferner die Ausstellung der Reliquien und Schätze, und bringt, indem er auf S. Lorenzo zu sprechen kommt, dessen Architektur zu den in den übrigen Tempeln zur Schau gestellten Kostbarkeiten in bewussten Gegensatz. In seinen wenn auch einfachen, doch beredten Worten liegt die Gewähr für

[1]) Der Anstrich soll erst bei Gelegenheit der letzten Restaurierung zu Anfang der vierziger Jahre verbrochen worden sein.

[2]) Frey a. a. O. S. 108, Z. 20 ff. Wohl spricht der Verfasser darin im besondern von der Sacristei, doch erstreckt sich das Gesagte seinem Wesen nach ebensowohl auch auf den Bau der Kirche.

die Aufrichtigkeit der Empfindungen, die ihn beim Eintritt in Brunelleschis Wunderbau erfüllen. „Nie sah ich", so beginnt er seine Schilderung, „solche Herrlichkeit und Majestät. Göttlicher Friede senkte sich mir ins Herz beim Anblick nicht etwa von prächtigen Draperien und verschwenderischem Blumenschmuck, sondern des hehren, von kostbaren Wänden umschlossenen Raumes . . . . . Ich finde nichts, was ich dieser Kirche vergleichen könnte!" [1]).

---

[1]) Ricordi di Firenze dell' anno MCCCCLIX di Autore anonimo, esistenti oggi nella Libreria Magliabechiana, gedruckt bei Tartini, Scriptores rerum Italicarum t. II, p. 719—752. Die auf unseren Bau bezüglichen Verse lauten (p. 725):

In San Lorenzo entrai Martir grazioso
E mai non vidi tanta dignitade.
Tutto 'l mio cuore qui prese riposo
Non già di panni, o di fiori adorno,
Ma d' un bel sito di muro prezioso.
Quivi guardando io intorno intorno,
Pietre conce di tale adornamento,
Che Policleto n' avrebbe iscorno:
Molto è adornato il duro pavimento,
E 'l tetto tutto luce d' oro fine;
Non vidi mai sì bello fornimento.
Finestre vidi grandi e piccoline
Di vetro lavorate sì gentile,
Non mostrar manufatte, ma divine.
A questa Chiesa non trovo simile.
Guardando poi nella sua Sagrestia,
Ogni superbo vi diventa umile.
Qui affigurato par, che tutto sia
Intero il vecchio, e 'l nuovo Testamento:
Meglio adombrato non credo, che sia.
Mai non mi sazirei di starvi drento,
Non vidi intagli, e tarsie mai migliori,
Di marmi un deseo di gran valimento.

Dass sich das Lob der vorstehenden Verse, soweit sie die Kirche betreffen, vorzugsweise auf das Querhaus bezogen haben muss, ergibt sich aus unseren obigen Ausführungen zur Geschichte des Baus. Dieses allein konnte im Frühling 1459 erst vollendet gewesen sein. — Neben der merkwürdigen Lobeshymne unseres Anonymus haben andere gleichzeitige Enunziationen, wie die in Fra Domenico da Corellas Theotocon und Alb. Avvogadros († 1465) De religione et magnificentia illustris Cosmi Medices (siehe Lami, Delitiae Eruditorum, Florentiae 1742, Vol. XII, p. 105 u. 121) weniger Belang, weil sie den Nachdruck zumeist auf den Kostenpunkt und die Pracht der Kirchenaustattung legen. Bezeichnend ist aber wieder eine Stelle in Ugolino Verinos späterem

Im Gegensatz zu der reichen formalen Durchbildung des Innern hat Brunelleschi das Aeussere von S. Lorenzo ganz schlicht gehalten. Das Wesen des Innenorganismus in wenigen klaren Formen widerzuspiegeln, ist das Motiv, das ihn dabei leitet. In dreifacher Abstufung übereinander schliesst er die Capellenreihe, die Neben- und Hauptschiffe mit je einem ringsherum geführten vollständigen Gebälke ab, das er mit den uns schon vom Innern her bekannten stehenden Consolen in regelmässigen Abständen unterstützt [1]). Das oberste Gebälke hat als einzigen plastischen Schmuck einen durchaus mit Wellen-Canneluren gefüllten hohen Fries [2]). Bei dem mittleren Gebälke ist der Gesimsabschluss einfacher und der Fries in Backsteinrohbau gelassen. Wie dieser Fries decoriert werden sollte, davon gibt uns ein Beginn seiner Verkleidung mit Terracottaplatten, der heute noch vom Klosterhof aus an der Schlusscapelle des linken Querschiffs (woran später der Bibliotheksaal angebaut wurde) sichtbar ist, eine Vorstellung: in dreifacher Wiederholung folgt auf je zwei Kranzmedaillons mit geflügelten Engelputten eine Tafel mit einer perspectivischen Darstellung des Laurentiusrostes. Der verwitterte Zustand der Platten, wie der Gesims- und Architravglieder beweist, dass sie gleichzeitig mit diesen versetzt wurden, und da die Steingliederungen genau denen an dem Gebälke des Seitenschiffes entsprechen, so ist ein Zweifel daran, dass wir in diesem Rest den Beginn der Ornamentierung des Frieses nach den Absichten Brunelleschis vor uns haben, ausgeschlossen. — Sämtliche äussere Wandflächen zeigen rohes Bruchsteinmauerwerk, aus dem

---

Gedicht De illustratione urbis Florentiae (edit. 1583, libr. II, fol. 18[r]), weil darin unser Bau neben S. Spirito und S. Marco als Hauptrepräsentant der kirchlichen Prachtbauten der Stadt herausgestrichen erscheint:

Quid delubra canam, sublimibus alta columnis
Spiritumeque aedis molem et Laurentia templa
Quae Medices fecere pii ? et coenobia Marci
Musarum sedes?

[1]) Consolen zwischen Wandstreifen, als Stützen eines Gebälkes, kommen schon an den Aussenseiten der Nebenschiffe von S. Frediano in Lucca vor. Sehr wohl konnte Brunelleschi das Motiv von dort entlehnt haben (siehe Burckhardt, Cicerone II, 11a).

[2]) Wir treffen dies Motiv, dessen Ursprung wohl auf die senkrecht gefurchten Friese (sog. Pfeifen) spätgriechischer Bauten (Incantada in Saloniehi) zurückweist, in seiner von Brunelleschi wiederholt angewandten Form an römischen Sarkophagen, die ihm dafür ohne Zweifel als Vorbild gedient haben.

sich die Umrahmungen der Fenster in ihrem schönen Macignomaterial herausheben. Eine Ausnahme macht die Quaderverkleidung der Capellenwand des rechten Seitenschiffs, die sich auch um die Capellen des rechten Querarmes und um die Sagrestia nuova fortsetzt: zwischen flachen Wandarcaden eine Art toscanischer Pilaster, ein Gebälke stützend, deren Capitell mit dem cannelierten Hals schon allein genügt, um diesen von dem übrigen abweichenden Teil des Aeussern als einen viel späteren Zusatz auszuweisen [1]). Dass auch der plumpe Aufbau über der Vierungskuppel nicht auf Rechnung Brunelleschis gesetzt werden könne, haben wir oben hervorgehoben. Sein oberer loggiaartiger Abschluss stammt den nüchternen Formen nach erst aus dem 17. oder gar 18. Jahrhundert [2]). Die bis heute im Rohbau gebliebene Façade endlich hätte Brunelleschi im Einklang mit der sonstigen äussern Gliederung und unter Betonung der sich aus dem Aufbau des Langschiffes ergebenden Höhenverhältnisse und Abstufungen gewiss auch recht einfach gestaltet.

Was schliesslich den, wie oben erwiesen, im besten Falle nach einem Entwurf Brunelleschis ausgeführten Klosterhof betrifft, der sich an das linke Seitenschiff der Kirche schliesst, so besteht er aus einem Quadrat von sieben auf sieben Arcaden (von 3,8 Meter mittlerer Axweite), die unter Vermittelung eines einfachen Karnieskämpfers auf jonische Säulen aufsetzen, welche über einer durchlaufenden Postamentmauer aufsteigen. Ein zweites Geschoss über dem kreuzgewölbten untern zeigt kürzere und schlankere Säulchen von gleicher Form, die ebenfalls auf einer Balustradenmauer aufsitzen und unter Vermittelung zierlicher Sattelhölzer das weit vorgeschrägte offene Sparrendach tragen. Zwischen den beiden Geschossen ziehen sich, durch einen hohen, als Fries gedachten glatten Wandstreifen geschieden, dessen Bemalung oder Sgraffitierung jedenfalls beabsichtigt war (jetzt ist er, wie die ganze Wand samt den Archivolten, weiss getüncht), zwei schmale, überaus zierlich profilierte Gurten hin, die höhere zugleich das Abschlussglied der Brüstungsmauer der obern Loggia bildend. Wenn nicht bloss, wie wir annehmen möchten,

[1]) Aus der ganz gleichen Art der Quadermauerung und der rohen Formen hier und an dem 1741 von F. Ruggieri an die Sagrestia nuova angebauten Glockenturm zu schliessen, dürften beide zu gleicher Zeit ausgeführt worden sein.

[2]) Eine Skizze Lionardos da Vinci vom Aeussern von S. Lorenzo (reproduziert bei J. P. Richter, The literary works etc. pl. 94, fig. 1) zeigt den Kuppelüberbau noch ohne diese Loggia in ein flaches Zeltdach endigend.

Disposition und Hauptverhältnisse, sondern auch die Durchbildung des Details dem Entwurfe Brunelleschis angehören, so bezeugen sie, dass ihm der Organismus des jonischen Cappells noch weniger klar war, als der des korinthischen [1]). Die Voluten sind zu kleinlich, kaum über das hinwieder zu wulstige Echinuskyma herabreichend; der Hals ist zu einer durch Plättchen zu scharf zusammengezogenen Hohlkehle zusammengeschrumpft, — von Feinheiten, wie die Schwellung des Polsters, Ausfüllung des Zwickels zwischen diesem und der Volute, ganz zu schweigen. Da wir jedoch sonst an keinem der authentischen Bauwerke Brunelleschis jonischen Säulen- oder Pilastercapitellen begegnen, die sich in der Ausführung oder selbst nur im Entwurf zweifellos auf ihn zurückführen liessen, so möchten wir sie auch hier umso eher auf Rechnung seines Nachfolgers Antonio Manetti setzen, als — abgesehen von der Verkennung der Hauptformen — auch die Gestaltung der einzelnen Glieder und Profile die feinfühlige Hand des Meisters nur zu sehr vermissen lässt [2]).

War es Brunelleschi in S. Lorenzo vergönnt gewesen, eine grosse Aufgabe ohne hemmende Schranken irgend welcher Art mit vollem Aufgebot seiner Kräfte zu lösen, so zeigt der Bau der Sagrestia vecchia (wie sie seit Errichtung der neuen Sacristei durch Michelangelo zum Unterschiede von ihr bezeichnet wird), dass er es nicht unter seiner Würde hielt, an Aufträge bescheidenen Umfangs die gleiche Sorgfalt zu wenden, und sich in der Beschränkung erst recht als Meister zu zeigen. Ohne jegliches Vorbild aus der Antike für den Aufbau und die Gliederung des Raumes schuf er hier einen Typus, den das Quattrocento für Anlagen ähnlicher Art mit unbedeutenden Modificationen zu wiederholen nicht müde ward, und der erst gegen den Ausgang desselben mit der Aufnahme des Achtecks, und zu Beginn des Cinquecento mit der des griechischen

[1]) Das Vorbild der jonischen Capitelle der frühesten Renaissance finden wir an den kleinen Säulchen der obern innern Galerie in S. Giovanni, — nur haben die Meister ihre Formen eher derber als feiner nachgebildet.

[2]) Die in Rede stehenden Capitelle sind in Compositionsmotiv und Formenbehandlung denen der beiden Klosterhöfe von S. Marco, die bekanntlich zwischen 1437—1452 von Michelozzo erbaut wurden, ganz analog. Dorther hat sie Brunelleschis Nachfolger wohl entlehnt.

Kreuzes als Motiv der Grundrissgestaltung eine wesentliche Umwandlung erfuhr.

Indem Brunelleschi das Quadrat des Grundplans (von 11½ Meter lichter Weite) — wofür er, wie wir gesehen, das die Disposition des ganzen Baues beherrschende Mass der Chorcapelle annahm — mit dem gleichfalls quadratischen Chorausbau für die Aufstellung eines Altars bereicherte, und diesem jederseits, den gesamten Grundriss zu einem Rechteck ergänzend, Seitengelasse anfügte, die den kleineren Bedürfnissen des Cultus dienen, gab er — viel entschiedener als es die mittelalterliche Baukunst gethan — den Anlagen dieser Art den Charakter eigentlicher Capellen. Was aber die Gliederung unseres Raumes betrifft, so umfasst sie — wie v. Geymüller treffend hervorhebt — schon fast alle Elemente, deren sich in der Folge die ganze Renaissance bei ähnlichen Aufgaben bedient, während hier sowohl ihr Motiv, als ihre Verhältnisse, als auch die dabei gebrauchte Formensprache als ein völlig Neues zum erstenmal in der Baukunst auftreten. Der Meister verfolgt dabei das Ziel, den gegebenen Raum durch ein schärferes Unterscheiden der tragenden und getragenen Elemente in mehrere Teile zu zerlegen, seine Einheit aber trotzdem dadurch zu wahren, dass er diese Elemente mit einander in Beziehungen setzt, die gerade den Compositionsgedanken, dem er Gestaltung geben will, klar zum Ausdruck bringen.

Das Hauptglied des architektonischen Formengerüstes bildet für den Aufbau ein von Pilastern gestütztes Gebälke, das den Raum etwa in einem Dritteil seiner Gesamthöhe umzieht. Ueber ihm erheben sich, das zweite Drittel der Höhe einnehmend, vier halbkreisförmige Schildwände, welche unter Vermittelung von Zwickeln die ohne Tambur aufsteigende Kuppel tragen. Im Choranbau wiederholt sich im Kleinen die Gliederung des Hauptraumes. Die Wände des letzteren zeigen mit Ausnahme der im Rechteck gebrochenen Eckpilaster — eine aus der römischen Baukunst herübergenommene Anordnung, die für die ganze Renaissance zur Regel wird, — und einiger das Gebälke stützenden Wandconsolen sonst keine Umkleidung, während die Chorwände von rundbogigen Segmentnischen belebt sind. Ausserdem markieren ganze Pilaster nach zwei Seiten den Choreingang, den über dem Gebälke eine die Schildbogenwand durchschneidende, reichprofilierte Archivolte überspannt. Sie bildet mit dem Bogen, der die Schildwand über ihr nach oben abschliesst, jenes Motiv der „concentrischen Doppelarcade" —

wie es v. Geymüller benannt hat —, das, hier zuerst nur an dieser einen Stelle auftretend und noch nicht zu voller Entwickelung gereift, später in der Cappella Pazzi seine vollkommene Ausbildung und folgerichtige Verwendung finden sollte. Die Bildung der Pilastercapitelle ist denen im Querschiff von S. Lorenzo analog, vielleicht noch mit etwas breiterer Behandlung der Formen; auch das Gebälke ist ähnlich, nur dem engen Raum entsprechend zierlicher profiliert; sein Gesims im Verhältnis zu Fries und Architrav noch weniger ausgeladen; der Fries aber durch knapp aneinander gereihte Terracotta-Medaillons ausgefüllt, die in ziemlich starkem Relief von Rahmen umschlossene Cherubsköpfe tragen. Gerade diese, ohne jede rhythmische Teilung fortlaufende Ornamentierung im Verein mit dem für den kleinen Raum etwas zu schweren Gebälke und dem später noch zu besprechenden allzu wuchtigen Schmuck der schmalen Wandfelder zu Seiten des Choreinganges drücken der untern Partie den Stempel des Gedrungenen, um nicht zu sagen den einer gewissen Schwere auf, der durch den Gegensatz der Farbe der Steingliederungen mit den weissgetünchten Wandflächen noch verschärft wird. Herrlich leicht, in vollster Harmonie entfaltet sich der Raum vom Gebälke aufwärts. Unmittelbar über diesem spannen sich von Ecke zu Ecke schlanke Archivolten, welche, das zweite Drittel der Gesamthöhe einnehmend, die Peripherie der halbkreisförmigen Schildwände umsäumen. Diese werden durch je drei auf das Gebälke aufgesetzte Rundbogenfenster und je ein Medaillon mit plastischem Schmuck in ihrem Scheitel belebt. Aehnliche Medaillons füllen auch die Zwickel, die den Uebergang zur Kuppel vermitteln.

Sie selbst wölbt sich im letzten Dritteil der Gesamthöhe [1]) über einer Ringgurte zwischen spitzbogig zusammenschliessenden Rippen als zwölfteilige Fächerkuppel empor, in ihrem Scheitel von der (jetzt zugemauerten) Laterne in Form eines schlanken Rundbogentempelchens gekrönt, und in den lünettenförmigen Schildern ihrer einzelnen Kappen von Rundfensterchen durchbrochen [2]). Leider sind

---

[1]) Die vorstehend betonte Teilung des Raumes in drei gleiche Partien ist indes nicht mathematisch genau zu nehmen. Es beträgt nämlich die Höhe vom Boden bis zur Gebälkunterkante 6,29 Meter, von dieser bis an die Ringgurte der Kuppel 6,56, und die lichte Höhe der letzteren 5,70 Meter.

[2]) Dies melonenförmig gerippte Halbkugelgewölbe, dessen hochgewölbte Kappen als Halbkreislünetten in die tamburartig aufsteigenden Schildmauern einschneiden — Burckhardt vergleicht es treffend mit einem stark aufgewehten

diese jetzt alle vermauert, und da auch die Mehrzahl der Fenster über dem Gebälke dem Licht keinen Eintritt gestattet, so ist die Wirkung des Raumes, der auf volles Oberlicht berechnet war, insofern beeinträchtigt, als die schon betonte Gedrungenheit der Verhältnisse und Gliederungen der untern Partie durch den Mangel voller Beleuchtung noch gesteigert erscheint. Der Choranbau wiederholt im Kleinen die Gliederung des Hauptraumes, nur ist das Detail vereinfacht und die Fächerkuppel durch eine (jetzt auch ganz dunkle) Hängekuppel ersetzt. — So entfaltet „die vollkommenste Linie, der Kreis, hier in mannigfachsten Lagen und Grössen ein herrliches, durchaus lebensfähiges Gerüste, das die Decke bildet, die Wände gliedert und zugleich auf das trefflichste Raum und Rahmen für bildnerischen Schmuck abgibt“ (Paulus).

Dass die Durchbildung all dieser Glieder im einzelnen — in der uns schon wohlbekannten, milden Pietra serena — eine ebenso sorgfältige, lebensvolle, ihren statischen oder ästhetischen Functionen mit der feinsten Empfindung angepasste sei, bedarf nach dem, was

---

Regenschirm, was der in Florenz schon zur Zeit Manettis dafür gebräuchlichen Benennung „volta a creste e a vela“ entspricht (vergl. ed. Frey S. 87, Z. 33, wo das von Brunelleschi in S. Jacopo oltr' Arno ausgeführte Gewölbe so bezeichnet wird) —, kommt schon an frühchristlichen Bauten des Orients vor. So ist die Kuppel der bald nach 527 erbauten Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus in Constantinopel mit einem solchen sechzehnteiligen Gewölbe von circa 16 Meter Weite überspannt. Die achtteiligen Kreuzgewölbe über den Vierungen mancher deutsch-romanischen Dome (Mainz, Worms) zeigen dasselbe Motiv in mittelalterliche Gewölbformen übersetzt. In Italien kommt es weder in altchristlicher noch mittelalterlicher Zeit vor. Dagegen finden wir gleichsam eine Vorstufe dazu aus der Antike im Gewölbe der Exedra des Canopus in der Hadriansvilla bei Tivoli: es ist im Grundriss in sieben Sectoren zerlegt, wovon vier in der Kuppelfläche bleiben, während drei als steigende Tonnen mit kleiner werdendem Durchmesser ausgebildet sind (vergl. Durm, Die Baukunst der Etrusker und Römer, Darmstadt 1885, S. 198). Ein noch näheres Vorbild für unser Gewölbe hat v. Geymüller in einem der zu den Ruinen der Villa der Gordiane (sog. Torre de' Schiavi) gehörigen Ueberreste nachgewiesen (abgebildet bei Canina, Gli edifizi di Roma antica etc., Roma 1848—56, Vol. VI, tav. 107). Von einem dieser römischen Baudenkmäler mag Brunelleschi die erste Anregung zur Gestaltung seiner Fächergewölbe erhalten haben, da nicht wohl vorauszusetzen ist, er habe sie in ihren orientalischen oder nordischen Beispielen gekannt. Welcher Beliebtheit sich dieselben dann in der florentinischen Frührenaissance erfreuten, ist bekannt (Sacristei von S. Spirito, Madonna delle Carceri in Prato, Capp. Portinari an S. Eustorgio, sowie die Chorcapelle von S. Maria delle grazie in Mailand und selbst die Domkuppel daselbst).

hierüber bei der Besprechung von S. Lorenzo ausgeführt wurde, kaum noch ausdrücklicher Hervorhebung. Nur die im allgemeinen noch grössere Zurückhaltung in der Anwendung plastisch decorierter Glieder verrät, dass wir es mit dem Erstlingswerke der Renaissance zu thun haben. So kommt z. B. der Kranz oder das Bandgeflecht als umschliessendes Motiv an Fenstern und Medaillons hier noch gar nicht, — überhaupt nur einmal an der Archivolte des Choranbaus vor, und das Profil der Gewölbrippen steht sogar der Gotik näher als der Antike.

Auch zwei Mängel oder Unvollkommenheiten der Gliederung, auf die hier nach v. Geymüllers Vorgang hingewiesen sein soll, werden durch die frühe Entstehung unseres Baus erklärlich, wenn auch nicht entschuldbar. Die erste betrifft das Fehlen jeder Vermittelung zwischen der durch die starke Betonung ihrer Rippen gleichsam zu einem polygonen Gebilde aufgelösten Kuppel und ihrem sich in den denkbar einfachsten Kreislinien darstellenden Unterbau, — ein Mangel, dem alle späteren Wiederholungen des gleichen Motivs mit mehr oder weniger Erfolg zu begegnen trachten (Capp. Portinari, S. Maria delle carceri). Der zweite Fehler liegt darin, dass in dem Aufbau tragender, getragener und umschliessender Teile, die das System der Innenarchitektur bilden, die Stärke der letzteren nicht durchweg mit Rücksicht auf ihre — wirklichen oder scheinbaren — Functionen bemessen, ein bloss einrahmendes Glied, wie z. B. eine Medaillonumfassung, ebenso stark gebildet erscheint, wie ein stützendes, etwa die grossen, die Kuppel tragenden Archivolten, oder dass die letzteren schwächer sind, als die kleinere Archivolte des Chorbogens. Ganz richtig bemerkt jedoch unser obencitierter Gewährsmann, dass beide Mängel durch die von Brunelleschi — wie wir gleich sehen werden — sicher beabsichtigte Ausmalung des Innern bedeutend gemildert, wo nicht ganz beseitigt worden wären.

Was nun aber die decorative und bildnerische Ausstattung unseres Raums betrifft, so wissen wir, dass Brunelleschi hierbei die Mithilfe seines Jugendfreundes und Gesinnungsgenossen in der Kunst, Donatellos, in ausgedehntem Masse in Anspruch genommen hat. Die Aussage der Biographen wird in diesem Punkte durch das greifbare Zeugnis der Werke selbst erhärtet [1]). Vor allem ist hier die plastische Ornamentation der Decke mittels der in Medaillons

[1]) Vergl. Manetti, edit. Frey S. 109 und Vasari II. 370 u. 415.

eingefügten Stuccoreliefs hervorzuheben, als „die erste vollständige Emancipation vom (stets bloss malerischen) Gewölbschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach damals besser als jetzt erhaltenen römischen Vorbildern“ [1]). Dass das Verdienst an dieser für die Decoration der Renaissance so bedeutungsvollen Neuerung in erster Linie Brunelleschi trifft, ist klar, — hatte er doch mit der Schöpfung des architektonischen Rahmens dafür ihre Idee gleichsam mitgeboren. Um uns ihre volle Wirkung zu vergegenwärtigen, müssen wir nicht vergessen, dass auch an der Decke die Farbe als ergänzendes Element der Plastik hinzukam; dass vor allem die jetzt unter stumpfem, weissem Anstrich begrabenen Medaillonreliefs in ihrer reichen perspectivischen Darstellungsart erst unter dem Zauber einer kräftigen Polychromie ihr volles Leben entfalten konnten [2]). Reste davon, die sich an den Cherubsmedaillons im Gebälkfries (Friesgrund wahrscheinlich grün, Putten abwechselnd rotbraun und dunkelblau auf goldenem Medaillongrund), namentlich aber an den beiden rundbogigen Wandfeldern über den Thüren beiderseits der Chorcapelle (je zwei gelbbraune Stuccoheilige auf dunklem Grunde) und an den Rankenornamenten ihrer Umrahmung (Gold auf braunrotem Fond), endlich an der Kuppel der Chorcapelle (Sternbilder auf blauem Grund und Spuren von Gold an der Kranzgurte und den Zwickelmuscheln) erhalten haben, erweisen unzweifelhaft, dass der ganze Raum durch Farbe belebt war. Nur unter dieser Voraussetzung hatte auch die Anwendung farbiger Marmore an Altar und Fussboden, sowie an den im Raume aufgestellten Denkmälern ihre Berechtigung [3]).

Die Ausstattung der ebenerwähnten Eingangswände der Seitengelasse ist übrigens die einzige Partie, worin Donatello ganz unabhängig vom Schöpfer des Baues vorging. Laut Manettis Bericht [4]) wurde ihm dieselbe zugleich mit der Bestellung für die beiden

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 2. Aufl., S. 354.

[2]) Vasari noch hebt ihren Farbenschmuck ausdrücklich hervor (II, 415). Jetzt haben sich an der Decke Spuren einstiger Bemalung nur in den Wappenschildern der Gewölbzwickel (rot auf Goldgrund) erhalten.

[3]) Eine Vorstellung davon, wie wir uns eine solche Ausschmückung zu denken haben, bietet die in ihrer ursprünglichen Bemalung erhaltene Grabcapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato al monte, sowie die neuerdings ganz vorzüglich restaurierten Capellen der heil. Fina im Dom zu San Gemignano und S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand.

[4]) Frey a. a. O. S. 109, Z. 10 ff.

Bronzethüren von Cosimo de' Medici übertragen, nachdem der Bau in diesem Teil längere Zeit im Rohen gelassen worden war, da man schwankte, ob die Thüren in Holz oder Metall herzustellen seien. Stolz über den selbständigen Auftrag, habe Donatello, ohne sich mit Filippo ins Einvernehmen zu setzen, das Werk in Angriff genommen und die Verkleidung der beiden Thüren bloss nach bildnerischen Gesichtspunkten und mit alleiniger Rücksicht auf die Bronzeflügel ausgeführt, denn mit den architektonischen Formen hätte er ja nie recht umzuspringen verstanden (. . . . sotto l'autorita della scoltura e delle porte del bronzo; che il quadro none intendeva molto). Seine Arbeit hätte denn auch vor den Augen Brunelleschis keine Gnade gefunden und dies hinwieder ihn so sehr erzürnt, dass er, von den Feinden des Meisters aufgestachelt, dessen Ruf und Werk, so viel er konnte, herabsetzte. Filippo hätte sich wohl nicht viel daraus gemacht, indes, als Donatello in seiner Anmassung verharrte, schliesslich doch in einigen sarcastischen Sonetten der Nachwelt gegenüber den Verdacht von sich gewiesen, als ob die fraglichen Thürverkleidungen „oder sonst etwas, das sich an jenen Stirnwänden zwischen den beiden Pilastern von der Altarcapelle bis zu den Seitenmauern vorfände", sein Werk wäre. — Wenn wir nun auch den offenen, im Umgang mit seinen Genossen stets als wohlwollend und uneigennützig bewährten Charakter Donatellos gegen den Makel in Schutz nehmen müssen, den ihm Manetti mit der Verleumdung seines vertrauten Freundes anhängt, so mag doch sehr wohl in der ganzen Sache etwas Künstlereifersucht und Eitelkeit mitgespielt haben. Auf alle Fälle behält unser Autor mit seinen thatsächlichen Angaben recht. Denn nicht nur weicht das fragliche Simswerk der Thüren in seiner Einzelbildung gänzlich von der Art Brunelleschis ab; auch seine Gesamtverhältnisse, die für ihre Stützen, überhaupt für ihre Stelle zu wuchtig sind, sowie die Proportionen der Wandrahmen über ihnen, die nach mehr Raum verlangen, prägen den in Rede stehenden Wandverkleidungen den Stempel einer Schwere und Ueberladung auf, die mit der feinen Grazie der übrigen Decoration in entschiedenen Gegensatz tritt und es unzweifelhaft macht, dass hierfür nicht die Phantasie unseres Meisters, sondern seines in solchen Dingen viel weniger erfahrenen Mitarbeiters zur Verantwortung zu ziehen ist. Auch der bildnerische Schmuck der Altarcapelle geht im Entwurf auf Donatello, in der Ausführung auf Schülerhände zurück. Selbst für die durchbrochenen Chor-

schranken, ein bis ins Einzelnste durchgebildetes Prachtstück der Renaissancedecoration, möchten wir keine Ausnahme zu Gunsten Brunelleschis machen. Formen und Ueberfülle des Ornaments scheinen uns auch hier mehr auf die künstlerische Eigenart Donatellos zu weisen [1]).

Den unmittelbaren Einfluss Brunelleschis verrät dagegen die intarsierte Vertäfelung, womit die Wände der Sacristei (ausser der Chorwand) über den viel späteren Holzschränken bis auf halbe Höhe verkleidet sind. Die in strenger Bedachtnahme auf Material und Bestimmung concipierte Anordnung und Detaildurchführung: die Sparsamkeit im Gebrauch specifisch architektonischer Ausdrucksformen (Pilaster, Capitelle kommen daran gar nicht vor) und bildnerischen Schmuckes (Consolen, in ihren Formen trefflich dem Stoffe angepasst, das Gesims über den schmalen Rahmenständern stützend, bilden das einzige plastische Ornament), die vornehme Beschränkung auf das Unentbehrliche in den Gliederungen, endlich die zweckvolle Natürlichkeit in der Wahl, der vollendetste Geschmack in der Zeichnung der Füllungen (Vasen, aus denen Blumensträusse, den Raum trefflich ausfüllend, hervorwachsen, und zierliche Candelaber, aus Vasen und Blumen gebildet), die absichtliche Zurückhaltung im Reichtum, der richtige Wechsel in der Anwendung pflanzlicher und linearer Decorationsmotive, — der harmonische Verein aller dieser Vorzüge, den wir ja gerade als Sonderbesitz des grossen Schöpfers der Renaissance anstaunen, rückt dies Product zwecklichen Bedürfnisses in die Höhe der reinen Kunst empor und zeigt uns dessen Meister auch im Gebiete der Intarsia, mit dem ihn ja mannigfache Beziehungen verknüpften, als bahnbrechenden und sofort die vollendetsten Vorbilder hinstellenden Reformator.

Abweichend von der zeitlichen Reihenfolge der kirchlichen Bauten Brunelleschis, wonach die Cappella Pazzi an zweiter Stelle folgen sollte, schliessen wir der Besprechung von S. Lorenzo die

[1]) Dass der Sarkophag Giovannis de' Medici in der Mitte der Sacristei ganz, der herrliche Wandbrunnen im linken Nebengelass zum Teil eigenhändig von Donatello, das Grabmal Pieros und Giovannis de' Medici von Verrocchio gearbeitet sei, ist bekannt. Vergl. indes bezüglich des ersteren, sowie des Altartisches der Capelle unten im Anhang III, 3, letzte Anmerkung.

der Kirche Santo Spirito an. Es ist die vielfache Aehnlichkeit in Plan und Aufbau, wodurch das spätere Werk gleichsam als eine gesteigerte, vollkommenere Stufe der Idee des früheren erscheint, was uns veranlasst, jenen formalen Einteilungsgrund unserer Darstellung in diesem Falle der innern Zusammengehörigkeit zweier Schöpfungen zum Opfer zu bringen.

Kirche und Kloster S. Spirito sind eine Gründung der Augustiner-Eremiten, die sich im Beginn des 13. Jahrhunderts zu Arcetri in der Nähe von Florenz angesiedelt hatten, und im Jahr 1250 einen Platz in der Stadt erwarben, um ihre Niederlassung dahin zu verlegen. Welche Bedeutung aber der neuen Anlage, mit deren Bau 1269 begonnen ward, als dem Mittelpunkte des Stadtviertels jenseits des Arno, von Anfang an beigelegt wurde, ergibt sich sowohl daraus, dass sie schon 1297 und 1298 vom Staate bedeutende Summen als Beisteuer empfing[1]), als auch, dass im Laufe des nächsten Jahrhunderts die berühmtesten Künstler herangezogen wurden, um sie würdig zu schmücken. Leider hat sich von den Fresken, die Cimabue, die Gaddi, Giottino, Stefano Fiorentino und Orcagna namentlich in den Klosterräumen ausführten, kaum eine Spur erhalten.

Veranlassung zu dem Neubau der Kirche, der uns hier beschäftigt, gab nicht erst (wie man seit Ammirato bis auf Richa annahm) der Brand, der im alten Gotteshause am 22. März 1471 ausbrach und es innen verzehrte, als darin zur Feier des Besuchs Herzog Galeazzo Maria Sforzas die Ausgiessung des h. Geistes als geistliches Schauspiel aufgeführt wurde. Wir hören im Gegenteil, dass die Republik die Erbauung der Kirche schon im Jahre 1397 zum Gedächtnis eines am Tage des h. Augustinus errungenen Sieges der lombardischen Liga in Aussicht genommen hatte. Allein erst ein Menschenalter später gelingt es den Bemühungen und Mahnungen Fra Francesco Mellinis, eines als Prediger nicht minder wie durch seinen unbescholtenen Lebenswandel angesehenen Mitgliedes des Klosters, die Angelegenheit bei den vornehmen Familien des Stadtviertels in Fluss zu bringen. Aus ihrer Mitte werden am 19. Januar 1433 (flor. Stils) Pietro di Agostino del Bemino und Stoldo di Lionardo Frescobaldi zu Verwesern (Provveditori) des Neubaus er-

[1]) Gaye, Carteggio inedito etc. t. I, p. 434 u. 435. Vergl. auch Frey, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, Berlin 1885, S. 157.

wählt. Die Republik ihrerseits bewilligt dazu eine Umlage von zwei Pfennigen auf jedes Pfund Salz, wofür sie das Anbringen der Wappen des Volks (rotes Kreuz) und der Gemeinde (Lilie) zur Bedingung macht, wie wir ihnen in der That noch heute an der Rückwand des Chors begegnen [1]).

Dafür, dass Brunelleschi nicht bloss das Modell zum Neubau verfertigte, sondern ihn auch thatsächlich an seiner heutigen Stelle, die mit dem Platze der alten Kirche nicht zusammenfiel, in Angriff nahm, besitzen wir das wiederholte Zeugnis Manettis [2]), dagegen keine bestimmte Angabe, wann er begonnen und wie weit er beim Tode Filippos gediehen war [3]). Aus einem Vermerk in dem „Libro

---

[1]) Siehe die urkundlichen Nachweise für das Vorstehende bei Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine. Firenze 1754—62. t. IX, p. 1 ff. Die Ernennungsurkunde der Verweser existiert noch im florentinischen Staatsarchiv im Original. Die beiden Genannten werden darin zu „operaj et constructores et edificatores della Chiesa, Capitolo et Convento di Santo Spirito" erwählt, „perche possiuo fare edificare l'opera della Chiesa". Nach dem oben angegebenen Datum dieses Documents ist die Nachricht Manettis, die Ernennung der Operaj sei „circa l'anno 1428" erfolgt (ed. Frey, S. 118, Z. 17) zu berichtigen. Seine Erzählung bricht übrigens mit der Ernennung Stoldo Freseobaldis ab — das Manuscript endet bekanntlich an dieser Stelle — und das Wenige, was Vasari ihr hinzufügt, klärt uns über den ferneren Verlauf der Baugeschichte auch nicht auf, sondern ergeht sich bloss in Vorwürfen darüber, dass die Nachfolger Brunelleschis von seinem Modelle abgewichen seien. Was wir darüber des Weiteren mitteilen, ist den auf Urkundenmaterial beruhenden Ausführungen Cavalluccis entnommen (siehe dessen Artikel: Chi sieno i continuatori delle Chiesa di S. Spirito, in der Nazione vom 13. und 14. September 1868).

[2]) Das erstere wird durch die Stelle der Biographie bezeugt: e cosi (fu) quello (d. h. modello) di Santo Spirito (Frey S. 114, Z. 19), das letztere durch die Angabe in den Huomini singhulari in Firenze dal MCCCCº inuanzi: Edificho Santo Spirito di Firenze e lascionne modello, bonissimo fatto, e fugli ghuasto dopo la morte in molte parti da prusuntuosj (Frey S. 120, Z. 1 ff.). Ein noch früheres Zeugnis für die Autorschaft Brunelleschis an Santo Spirito gibt der oben S. 166 angezogene Brief Giovannis da Gajuole, worin seines Modells für die Kuppel des genannten Baus ausdrücklich gedacht ist.

[3]) Ein bei Gaye I, 553 veröffentlichtes Regest vom 22. März 1436: Dormitorio finito, cupiunt fratres Sci. Spiritus, quod ecclesia reparetur et ad pulchriorem formam reducatur — dürfte sich nicht auf den beabsichtigten Neubau, sondern auf eine Restauration der alten Kirche beziehen.

Einigen jüngst von Geymüller (Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. VIII, IX, S. 30) veröffentlichten Urkunden, die wir leider, da sie uns erst während des Druckes unserer Arbeit bekannt wurden, für ihren Text nicht mehr

di ricordanze" der Bauverweser (mitgeteilt von Cavallucci a. a. O.), wonach am 5. April 1446, also wenige Tage vor Brunelleschis Tode, für eine auf den Bauplatz gelieferte Säule neunzig Goldgulden ausbezahlt werden, lässt sich indes schliessen, dass nicht etwa bloss die Anlage des Grundrisses, sondern selbst schon die Aufmauerung ziemlich weit gediehen sein musste. Leider fehlen aus dem erwähnten Merkbuche die Aufzeichnungen für die Periode 1446—59. Dass aber der Tod des leitenden Baumeisters eine längere Unterbrechung der Arbeiten veranlasst habe, kann mit voller Berechtigung daraus gefolgert werden, weil laut einer gleichzeitigen Nachricht erst acht Jahre darauf, am 23. Mai 1454, die erste Säule im Innern thatsächlich aufgerichtet wurde [1]).

Infolge des erwähnten Umstandes sind wir auch darüber nicht unterrichtet, ob man unmittelbar nach Filippos Tode für seinen Ersatz gesorgt hatte, und in wessen Hände die Leitung des Baues überging. Erst die vom Jahre 1459 an wieder vorhandenen Vermerke belehren uns, dass am 3. April des genannten Jahres Antonio Manetti zum Baumeister ernannt ward [2]). Allem Anschein nach handelt es sich in diesem Falle jedoch nicht um die erste Bestallung, sondern die gebräuchliche alljährliche Wiederbestätigung in einem schon länger bekleideten Amte. Denn da Manetti schon zu Ende des folgenden Jahres starb, so ist nicht abzusehen, wie er in der kurzen Spanne von anderthalb Jahren auf den Fortgang des Baues einen so entscheidenden Einfluss hätte nehmen können, dass ihm die Biographen Brunelleschis auch hier, wie bei S. Lorenzo, mit einiger Glaubwürdigkeit für ihre Behauptung den Vorwurf machen konnten, vom Modell des Meisters in wesentlichen Punkten ab-

---

verwerten konnten, ist nun zum mindesten der sichere Nachweis dafür zu entnehmen, dass 1436 wohl das Modell zum Neubau fertig, dieser selbst aber noch nicht begonnen war, dass hingegen 1445 davon schon als „tanto nobile et honorevole principiata e già in buon parte prodocta" die Rede ist. Es steht sonach die Ausführung eines beträchtlichen Teiles der Kirche noch zu Brunelleschis Lebzeiten hinfort ganz ausser Zweifel.

[1]) Richa, l. c. t. IX, p. 13: Ricordo come a dì 23 di Maggio 1454 in Giovedì a ore 22 si rizzò la prima Colonna d'un pezzo nella Chiesa nuova di S. Spirito, la quale . . . è la Colonna del mezzo più presso alla Cappella, ed io vi fui presente ad essa fatica, e però ne fo ricordo di mia mano. Io Bianco di Ghinozo di Cancellieri di Doffo Lanainolo di Via Maggio.

[2]) Vergl. auch Gaye I. 170.

gewichen zu sein[1]). Wahrscheinlich war er sonach schon mit dem Wiederbeginn der Arbeiten im Jahr 1454 zu ihrer Leitung berufen worden, in welcher ihm etwa ein halbes Jahr vor seinem Tode (3. März 1460) der uns sonst nicht weiter bekannte Giuliano Sandrini beigegeben und die dann am 3. Februar 1461 an Giovanni di Domenico da Gajuole übertragen wurde[2]). Es fehlen uns Nachrichten darüber, ob dieser dem Bau bis an seinen Tod (ca. 1476) vorgestanden und wie weit er ihn überhaupt gefördert habe. Wie wir ihn in der Baugeschichte von S. Lorenzo als unbedingten Verehrer Brunelleschis kennen gelernt haben, erscheint die Annahme berechtigt, dass während seiner Bauführung kaum in irgend einem Punkte von dessen Modell abgewichen worden sei.

In jedem Falle war der Neubau zur Zeit, als die alte Kirche von dem Brande des Jahres 1471 heimgesucht wurde, noch nicht so weit gediehen, dass man schon an ihren Ersatz durch die neue hätte denken können, sonst würde man sich nicht entschlossen haben, sie nochmals für den Gottesdienst herstellen zu lassen[3]). Wir erfahren denn auch aus den von 1475—1496 ununterbrochen fortgeführten Aufzeichnungen unseres Merkbuches, dass erst im Jahre 1475 Modelle für die Façade und die Pforten des neuen Gotteshauses hergestellt wurden (woraus wir schliessen, dass diese Partie von Brunelleschi nicht so eingehend behandelt war, dass man darnach an ihre Ausführung hätte gehen können); — dass 1478 an den Gesimsen im Innern und Aeussern und am Dach der Kirche gearbeitet, im Frühling 1479 aber die Vierungskuppel nach einem Modelle des Capomaestro Salvi d' Andrea begonnen ward. Wenn man ihm dabei dasjenige Brunelleschis als Richtschnur vorsetzte (sempre accostandosi e non disformandosi da quello di Filippo, ma seguitando quello quanto si può — heisst es in dem Beschluss der Provveditoren vom 4. Mai des genannten Jahres), so braucht daraus noch nicht, wie Cavalhucci es thut, gefolgert zu werden, es hätte sich an diesem, infolge der von Filippos Nachfolgern beliebten Modificationen am

---

[1]) Manetti (ediz. Frey) S. 113, Z. 5 ff. (vergl. auch S. 120, Z. 1 ff.) und Vasari II, 381.

[2]) Gaye I, 172.

[3]) Vergl. den betreffenden Beschluss der Signorie vom 20. Juni 1471 zur Beitragsleistung bei Gaye I, 570. Dass es die alte Kirche und nicht etwa der Neubau Brunelleschis war, die der erwähnten Feuersbrunst zum Opfer fiel, dafür sehe man unter andern das Zeugnis Vasaris I, 623.

ursprünglichen Entwurf, die Notwendigkeit von Aenderungen ergeben. Im Gegenteil, nach dem, was wir oben über den Stand des Neubaus bei Brunelleschis Tode ausgeführt haben, erscheint es natürlicher, den obigen Textworten der Deliberation die Erklärung zu geben, das neue Kuppelmodell Salvis sei deshalb notwendig geworden, weil dasjenige Brunelleschis für die Ausführung nicht genügend im Einzelnen durchgearbeitet war — ein Mangel, den es ja nach Manettis ausdrücklicher Angabe (Frey a. a. O. S. 114) mit den übrigen Modellen des Meisters zu teilen hatte —, und es sei bloss die Aufgabe des neuen Capomaestro gewesen, in engstem Anschluss daran (sempre accostandosi e non disformandosi da quello) ein mehr ins Einzelne gehendes Baumodell, wohl in grösserem Massstabe, herzustellen. Haben wir ja doch eben gesehen, dass auch in Betreff der Façade das gleiche Vorgehen, gewiss aus gleichem Grunde, einige Jahre vorher notwendig geworden war. — Im Frühling 1482 war die Kuppel geschlossen, so dass nach Landuccis gleichzeitiger Aufzeichnung unter ihr der erste Gottesdienst gehalten werden konnte [1]).

Zur selben Zeit taucht schon die Streitfrage auf, ob man der Stirnseite drei oder vier Pforten geben solle. Nachdem am 11. März 1482 ein Beschluss in ersterer Richtung gefasst und ein Jahr darauf (15. März 1483) nach neuerlicher Beratung Salvis Entwurf angenommen war, bringen es die Anhänger der vier Portale doch dahin, dass man am 13. Mai 1484 die Mauerung an der Front so lange einstellte, bis die Frage nach der Anzahl der Thüren von neuem einer Beratung unterzogen wäre. Am 24. April 1486 wird endlich eine Commission, bestehend aus Bürgern des Viertels von S. Spirito und Sachverständigen, eingesetzt, in welcher am 11. Mai neuerdings das Project der drei Portale mit 30 gegen 17 Stimmen den Sieg davonträgt [2]). Hierauf wird die Arbeit an der Façade

---

[1]) Luca Landucci, Diario Fiorentino etc. (ediz. del Badia) p. 41. Laut einer bei Richa t. IX, p. 14 angeführten, auch gleichzeitigen Nachricht wurde in der Kirche selbst zuerst im Jahre 1481 offiziiert.

[2]) Vergl. den Beschluss darüber bei Gaye, Carteggio etc. t. II, p. 450. Eine Stelle desselben gibt uns zugleich Aufschluss über die Veranlassung, welche diese Frage heraufbeschworen hatte: eines der Commissionsmitglieder begründet seine Entscheidung geradezu damit, Brunelleschi habe vier Portale bestimmt, und führt dafür die Zeugenschaft von dessen Freunde Paolo Toscanelli ins Treffen. Hiernach ist wohl unzweifelhaft, dass der Meister sich durch die zu-

wieder aufgenommen und so gefördert, dass Ende des nächsten Jahres (12. November 1487) die beiden Baumeister — neben Salvi kommt seit 1475 Giovanni Mariano, lo Scorbacchia als solcher vor[1]) — mit je 25 Lire für ihre Vollendung sowie für die des Daches remuneriert werden. Trotz alledem lassen die Partisane der vier Portale die Sache noch nicht ruhen. Diesmal scheint es sich um ein darauf bezügliches Project Giulianos da Sangallo gehandelt zu haben. Wenigstens ist dies zwischen den Zeilen eines Briefes herauszulesen, den der Genannte am 15. Mai 1490 seinem Gönner Lorenzo de' Medici schreibt, worin er über das Resultat der neuerlichen Enquête berichtet und sich ironisch über seinen Rivalen Giuliano da Majano auslässt, dessen sachverständiges Gutachten diesmal und zwar endgültig die Entscheidung zu Gunsten der drei Pforten herbeigeführt hatte[2]). Es ist nach dem Mitgeteilten mehr als wahrscheinlich, dass wir in ihnen, wie sie heute die innere Façadenwand zieren, das Werk Salvis d' Andrea nach seinem am 15. März 1483 zur Ausführung angenommenen Modelle vor uns haben; zum mindesten stimmen sie genau mit den dafür im Beschluss vom 11. März 1482 festgestellten Massen überein. Nach der Aussenseite kamen sie dagegen nicht zur Ausführung, ebensowenig

---

weit getriebene Rücksicht auf Folgerichtigkeit seiner Plananlage bestimmen liess, entsprechend dem zweiteiligen Abschluss des Mittelschiffs, für dieses, ebenso wie für die beiden Seitenschiffe, zwei Portale anzuordnen. Diese Absicht nun fand sofort, als die Frage in das Stadium der Ausführung trat, — wie uns scheinen will, ganz berechtigten — Widerspruch, der sich auf die dadurch gefährdete Betonung des Mittelschiffs als Hauptfactors der Grundanlage stützte und schliesslich auch die Lösung in solchem Sinne durchsetzte.

[1]) Vasari IV, 308 n. 3.

[2]) Der erwähnte Brief Sangallos findet sich mitgeteilt bei Cavallucci a. a. O. und bei Pini und Milanesi, Scrittura d'artisti, Firenze 1869, No. 89. Die auf Giuliano da Majano bezügliche Stelle desselben lautet: Giuliano da maiano dise de le ttre (d. h. porte) e provola per moltte ragione e sempre la sosstene de le ttre per modo che 'l parttitto si prese de le ttre si che per ttantto noi non ci posiano isstare per la gran boria che mena el maiano, che dicie che a autto questa vettoria. — Unsere obige Textesstelle bedarf nach dem jüngst gelieferten Nachweis, dass der Brief Giulianos da San Gallo nicht 1490, sondern schon am 15. Mai 1486 geschrieben wurde, der Berichtigung. Der Brief bezog sich hiernach auf die Abstimmung vom 11. Mai desselben Jahres, und es ward durch diese die Angelegenheit der drei Portale endgültig entschieden (siehe Geymüller, Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. X. S. 33 Anm. 5. Wir konnten diese Quelle für unseren Text nicht mehr benutzen).

als die Frage der Verkleidung der Stirnseite, die ja noch heute in Backsteinrohbau dasteht, je in Erwägung gezogen ward. Später fügte man der Kirche nur noch die berühmte Sacristei mit ihrer Vorhalle, von 1488—1496 durch Giul. da Sangallo und Simone Cronaca erbaut [1]), und den Glockenturm hinzu. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts von Baccio d' Agnolo begonnen, ward dieser erst nach seinem Tode (1543) nach dem ursprünglichen Plan vollendet [2]).

Für den Entwurf von Santo Spirito[3]) nimmt Brunelleschi den Baugedanken von S. Lorenzo wieder auf, indem er ihn harmonischer und geschlossener ausgestaltet. War er bei seinem früheren Bau an der völlig freien Disposition des Grundplans durch die ohne sein Zuthun begonnene Anlage und wohl auch durch örtliche Beschränkungen gehindert, so ist es ihm hier gegönnt, seine Ideen über die Durchbildung des Basilikentypus in ganzer Folgerichtigkeit zu verwirklichen. — Mit mathematischer Genauigkeit entwickelt er den Grundriss aus einem Quadrat, dessen Seite gleich ist der doppelten Arcadenweite (von Achse zu Achse gemessen). Wie bei S. Lorenzo setzt er daraus das lateinische Kreuz zusammen,

---

[1]) Vasari IV, 274 u. 447. Dass dem Cronaca nicht der ihm von Vasari zugeteilte Löwenanteil am Bau zukommt, hat Cavallucci urkundlich erwiesen. Siehe dessen Aufsatz in der Nazione vom 14. September 1868: Chi sieno gli autori della Sagrestia ed annesso vestibolo di S. Spirito.

[2]) Vasari V, 352.

[3]) Die relativ beste Aufnahme von S. Spirito, leider nicht in wünschenswerter Vollständigkeit, findet sich in Gnauths und Försters Bauwerken der Renaissance in Toscana, Taf. 13—15 (ohne Text), wonach die Abbildungen bei Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Taf. 7 u. 8 hergestellt sind. — Die Hauptmasse ergeben sich daraus (in annähernder Uebereinstimmung mit Fantozzi) wie folgt:

Länge des	Hauptschiffs (ohne Capellentiefe)	88,9	Meter im Lichten,
„ „	Kreuzschiffs („ „)	50,80	„ „ „
Breite „	Langschiffs („ „)	25,40	„ „ „
„ „	Mittelschiffs = doppelte Breite der Seitenschiffe	12.70	von Achse zu Achse,
Tiefe der halbrunden Capellen		2,59	Meter.

Die neuestens von Stegmann und Geymüller (Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. VIII ff.) veröffentlichte Monographie über unseren Bau konnte, wie schon erwähnt, für unseren Text nicht mehr verwertet werden.

das den flachgedeckten Hauptraum des Lang- und Querschiffs mit geradlinigem Chorabschluss bildet, und auch in den letzteren Partien von Säulenarcaden umschlossen, schon deshalb zu vollerer Wirkung kommt. Ueberdies führt er die Seitenschiffe, deren mit Flachkuppeln bedeckte quadratische Felder der einfachen Arcadenweite entsprechen, rings um das Grundkreuz herum. Halbkreisnischen, in die Stärke der Umfassungsmauern vertieft und zur Aufnahme von Altären bestimmt, gliedern, von Halbsäulen als Trägern der Gewölbgurten für die einzelnen Traveen der Abseiten geschieden, ringsum die Seitenwände. So ergeben sich auch hier, nur in streng mathematischer Gebundenheit, die an S. Lorenzo erprobten einfachsten Verhältnisse. Zugleich aber entsteht durch die das Hauptkreuz überall begleitenden Säulenhallen der Nebenschiffe ein Reichtum der Anlage sowohl, wie ein Wechsel der perspectivischen Durchblicke, mit denen es die einfachere Gestaltung der Kreuzschiff- und Chorpartie von S. Lorenzo nicht aufnehmen kann. Gegen diese Momente kommt selbst die Wirkung gewisser Mängel, welche aus der starren Consequenz der Grundrissanordnung fliessen, kaum zur Geltung. Ausser der Verkümmerung der halbrunden Capellennischen an den vier Ecken des Kreuzes, die dann auch die seltsame Anordnung ihrer Fenster in den entsprechenden Winkeln am Aeussern nach sich zog (beide Fenster stossen in der Ecke im rechten Winkel aneinander), ist es namentlich der zweiteilige Abschluss der drei kurzen Kreuzarme (wo also statt einer Arcade die Säule in die Mitte zu stehen kommt), womit „unser an Schlussintervalle von ungerader Zahl zu sehr gewöhntes Auge" sich nur schwer zu befreunden vermag. Dass wir es hierbei trotzdem mit einem Gedanken des Meisters selbst, nicht seiner Nachfolger zu thun haben, ist nach dem, was oben über die Baugeschichte von S. Spirito ausgeführt wurde, nicht zu bezweifeln. —

Nicht minder müssen wir seinen Ideen auch für den Aufbau unseres Denkmals massgebende Geltung zugestehen. Obwohl nämlich an dem Modell, das er für den Bau verfertigt hatte, nach seiner Gewohnheit nur die notwendigsten Glieder angegeben waren, das Detail der Säulen und Gebälke, sowie der sonstige Schmuck aber fehlten [1]), so wissen wir doch aus dem Vorhergehenden, dass er auf die Feststellung eines so entscheidenden Bestandteils des baulichen

[1]) Vergl. Manetti (edit. Frey) S. 114, Z. 10 ff.

Gerüstes, wie es die Säulen sind, noch selbst Einfluss genommen hatte, und müssen aus der Analogie der Hauptverhältnisse und des Organismus im innern Aufbau von S. Spirito mit denen von S. Lorenzo folgern, dass auch die Nachfolger hierin seine Absichten zu verwirklichen bestrebt waren. Denn was jene Momente betrifft, so finden wir auch in S. Spirito dasselbe Verhältnis von 2 : 1 zwischen Höhe und Breite von Mittel- und Seitenschiffen, wie bei S. Lorenzo (wobei dort die lichte, in unserem Bau aber die Spannweite von Achse zu Achse massgebend ist); die Höhe des Mittelschiffs gliedert sich nach ihren drei Hauptbestandteilen in drei fast gleiche Teile [1]); nicht nur die Verhältnisse, sondern selbst die Masse der Arcaden und Vierungsbögen sind hier wie dort fast genau die gleichen; und in den Proportionen des Formengerüstes, welches sich — wie schon betont — ganz in derselben Weise wie bei S. Lorenzo aus Säulen mit Gebälkstücken und Arcadenbögen und einem durchlaufenden Gebälke darüber zusammensetzt, stossen wir auf den einzigen wesentlichen Unterschied, dass das an der Oberwand des Hauptkreuzes ringsherum geführte, um die Vierungspfeiler verkröpfte grosse Gurtgebälk doppelt so hoch ist, als an ersterem Bau [2]). Wenn es infolge dessen für den Raum des Mittelschiffs über den schlanken Arcaden etwas zu wuchtig wirkt, so tritt es dafür zu den Vierungspilastern in ein um so günstigeres Verhältnis. Indem diese infolge der quadratischen, nicht wie bei S. Lorenzo kreuzförmigen Gestaltung der Vierungspfeiler, an die sich die Halbsäulen der Schiffsarcaden lehnen, und die annähernd mit denen in S. Lorenzo gleiche Stärke haben, eine grössere Breite gewannen, wurde das Verhältnis dieser letzteren zur Höhe (1 : 11) ein weniger schlankes als dort (1 : 15½) und die Durchbildung des Gebälkes der Pfeiler in kräftigeren Dimensionen vollkommen motiviert. In Verbindung damit, dass sie hier uncanneliert blieben, und auch deshalb stärker erscheinen, nimmt diese Anordnung der ganzen Vierungspartie den Eindruck der Gebrechlichkeit, ohne

---

[1]) Höhe der Säulen (ohne Gebälkaufsatz) 8,5 Meter, des Mittelstücks zwischen den beiden Gebälken, diese miteingeschlossen, 8,5 Meter, und der Oberwand bis an die Decke 8,9 Meter.

[2]) Es hängt dies mit der grösseren absoluten Höhe des Hauptschiffes bei S. Spirito zusammen, die hinwieder sich daraus ergab, weil unter Festhalten des Verhältnisses zwischen Höhe und Breite (2 : 1) hier die Weite von Achse zu Achse, bei S. Lorenzo aber die lichte Spannweite des Mittelschiffs als Masseinheit diente.

jedoch ihre Schlankheit zu beeinträchtigen, — ein Umstand, der ihr, wenn wir noch die abweichende Gestaltung ihres Abschlusses als zwölfteilige, durch einen Kranz von Rundfenstern erhellte Fächerkuppel über niederem Tambur dazu nehmen, einen entschiedenen Vorzug vor der von S. Lorenzo sichert. Was das letztere Moment anlangt, so haben wir die Gründe für dieses unser Urteil bei Besprechung des erwähnten Werkes entwickelt (S. 175). Unter Hinweis darauf möchten wir nur noch ausdrücklich betonen, dass durch die Disposition des Grundplans die Vierung hier viel entschiedener als Kernpunkt der gesamten Anlage gekennzeichnet ist, wozu die Anordnung des Hochaltars und des Priesterchors in derselben, die gewiss schon ursprünglich von Brunelleschi in Aussicht genommen war, wesentlich mitwirkt. Ihr ist es überdies im Verein mit den zwischen den Säulenarcaden sich in die Querschiffe und den Chorarm eröffnenden reichen perspectivischen Durchblicken zu danken, dass die Zweiteilung ihrer Abschlüsse den Augen des Beschauers kaum bemerkbar wird[1]). Vom historischen Gesichtspunkt aber bemerken wir noch, wie gerade der Umstand, dass Brunelleschis Nachfolger am Bau von S. Spirito für dessen Kuppel eine von ihm bevorzugte Form wählten, unserer aus der Geschichte des Baus gewonnenen Ansicht, wonach ihnen im ursprünglichen Modell das Vorbild dazu vorlag, eine Stütze mehr hinzufügt, und wie wir deshalb in der bestehenden Kuppel im wesentlichen gerade die Verwirklichung seiner Idee und nicht — wie behauptet wurde — eine willkürliche Abweichung davon anzuerkennen haben. —

Hiermit ist dann aber auch der Anteil des Meisters erschöpft. Für die sonstige Durchbildung des Einzelnen, für die Formensprache der structiven und ornamentalen Glieder haben wir seine Nachfolger verantwortlich zu machen. Gerade was die letztere betrifft, macht sich denn auch ihre Hand nur zu sehr fühlbar. „Das feine individuelle Aroma der Brunelleschischen Formen hat sich hier zumeist verflüchtigt.“ In dem derberen Gefühl für Formen und Profilierungen, in dem Mangel der Freude am plastischen Ornamente, in einem gewissen Geist nüchterner Beschränkung auf das Notwendigste offenbart sich ein entschiedener Schritt vorwärts in der Entwickelung der Architektur der Frührenaissance, was ja durch

[1]) Der jetzige, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts errichtete Hochaltar ist übrigens für seine Stelle zu gross und deckt zu viel von der ihn umgebenden Architektur der Kirche.

die mehr als halbhundertjährige Dauer der Bauzeit seine natürliche Erklärung findet. So erscheinen die Gebälkaufsätze der Säulen und Halbsäulen im Vergleich mit denen in S. Lorenzo viel schwerer, weil das Architravstück gedrückter und plumper gestaltet, die Gesimsplatte stärker vorgekragt ist; das weitausladende Gesims des obern Gurtgebälkes, das wie bei S. Lorenzo eine Umgangsgalerie trägt, drückt förmlich auf dieses und die Arcadenbogen; die Archivolten der letzteren, wie der Vierungsgurten sind viel einfacher, in nüchterner Nachahmung des antiken Canons gebildet und für die im Verhältnis zu den Säulen viel zu geringe Breite ihres Profils nur ein dürftiger Ersatz dadurch geschaffen, dass darüber noch ein glatter Mauerbogen mit sichtbaren Quaderflächen angeordnet ist; die schönen stehenden Consolen von S. Lorenzo als Stützen des grossen Mittelgebälks und als Schlusssteine der Nischenumrahmungen sind weggelassen, diese letzteren im Vergleich zu dem vornehmen Reichtum derjenigen am älteren Bau recht massig profiliert, — von der sorgsamen Behandlung ihrer Rahmen, wie wir sie dort bewundern mussten (Umgliedern der Profile, Sockelabschlüsse etc.) ganz zu schweigen. Auch dass an Stelle der zarten cannelierten Pilaster, die die Capellennischen dort scheiden, derbere Halbsäulen getreten sind, bezeugt den nachdrücklicheren, schwereren Ton, der hier schon herrscht. Den herrlichen plastischen Schmuck endlich, der jenem Bau seinen eigensten Reiz, die spezifische Weihe seines Schöpfers verleiht, suchen wir in S. Spirito vergebens. Mit Ausnahme der Säulen und Pilastercapitelle, die im allgemeinen dem in S. Lorenzo verwendeten Typus folgen [1]), und einiger spärlich angebrachten Eierstäbe fehlt hier an Gebälkfriesen, Archivolt-Stirnen und -Leibungen, Nischen- und Fensterumrahmungen jedes bildnerische Ornament. Alle diese

[1]) Am nächsten stehen jenem Typus die Capitelle der Vierungspilaster, sowie die Mehrzahl der der Querschiffsäulen. An ihnen finden wir die Characteristica Brunelleschischer Formengebung wieder: die beiden, etwas mager um den Säulenhals gelegten Blattkränze, deren oberer nicht aus dem untern herauswächst, sondern leere Stellen am Calathos freilässt; das krautige, tiefgefurchte und breitgelappte Acanthusblatt mit dickem Ueberfall; die fast gleich grossen und gleich hoch (bis an die Deckplatte) hinaufgeführten Eck- und Mittelvoluten, deren Stengel ziemlich unorganisch zwischen den Capitellblättern herauswachsen, oft auch zu zweit ineinander übergehen. Im Langschiff entfernt sich dann — und zwar je mehr gegen die Façade hin, desto stärker — die Bildung der Capitelle von dem Typus Brunelleschis: sie wird trockener, schematischer, auch die Arbeit daran spitziger und lebloser.

Momente vereint drücken denn auch dem Innern von S. Spirito den Stempel einer Strenge und eines Ernstes auf, die durchaus das Element jener Grazie ausschliessen, welche in S. Lorenzo wesentlich dazu mitwirkt, uns mit der Empfindung zu erfüllen, als wäre dort mühelos ein Höchstes an Harmonie des Raumes geschaffen, — die im Gegenteil, unterstützt durch den Eindruck der auch hier mit einem stumpfen Anstrich überzogenen Wandflächen und der bräunlichen Färbung der architektonischen Gliederungen (die hier wohl nicht übertüncht sind, aber auch nicht den milden, bläulich grauen Ton zeigen, den wir an der Pietra serena gewohnt sind), uns hart an die Grenze der Nüchternheit versetzen.

Was aber den zweiten der obenangeführten Punkte betrifft, so geben uns einige Andeutungen der Biographen einen Anhalt, welche Teile in der Detailausführung wir den Fortsetzern des Baus als solche zur Last zu legen haben, die gegen den Entwurf seines Schöpfers verstossen. Vasari zwar beschränkt sich darauf, bloss „gewisse Anfänge am Aeussern zu rügen, welche dem innern System nicht entsprächen, wie es nach dem Modell mit der Anordnung der Thüren und der Umrahmung der Fenster (?) hätte der Fall sein sollen," indem er darauf verzichtet, „einige Fehler, welche Brunelleschi zugeschrieben werden, ausdrücklich anzugeben, weil dieser sie, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Werk zu vollenden, gewiss vermieden hätte [1])." Etwas eingehender aber lässt sich der Anonimo Gaddiano über diesen Punkt vernehmen [2]). Nach ihm sollten nicht bloss die Portale, sondern auch die äussern Umfassungen der Anlage des Innern entsprechen (ricignamenti di fuorj che in modo havevono a essere, che dimostrassino, nel modo erono drento). Brunelleschi hätte also, wenn wir unsern Gewährsmann richtig deuten, den halbrunden Capellen, die jetzt in der Stärke der Aussenmauern ausgespart sind, ihre Conturen auch äusserlich wahren wollen, und somit auch hierin der Architektur der höchsten Blütezeit, deren vornehmstes Streben ja auf die organische Einheit zwischen dem Innern und Aeussern zielt, um ein Jahrhundert voran-

[1]) Vasari II, 382.

[2]) Frey, Le vite etc. S. 125, Z. 25 ff. (Das „parti" Z. 27 ist ein Lesefehler statt „porte", wie wir uns durch Vergleich mit dem Originalmanuscript überzeugt haben.) Auch im Cod. Strozziano und Cod. Petrei sind die Fehler an S. Spirito fast mit denselben Worten wie beim Anonimo Gaddiano verzeichnet. Siehe unten im Anhang II, 2 Alinea 12.

gelenchtet [1]). — Ferner sollten nach unserer Quelle die Altäre in den Capellennischen nicht wie jetzt an die Rückwand gesetzt werden, sondern vorn freistehen, so dass der celebrierende Priester sein Gesicht der Kirche zukehren konnte. Gewiss waren es in erster Reihe Rücksichten für eine ausreichende Beleuchtung des Innern, die diese Anordnung eingaben. Es sollten eben die Rückwände der Capellen für die Anlage von ausgiebigen Lichtöffnungen frei bleiben, nachdem durch Hinaufführen der Capellennischen auf gleiche Höhe mit den Seitenschiffen die Möglichkeit benommen war, die letzteren wie in S. Lorenzo durch eigene Rundfenster zu beleuchten. (Das

---

[1]) Es steht mit dem Vorstehenden scheinbar in Widerspruch, dass die Anlage des Grundrisses von S. Spirito noch unter den Augen des Meisters selbst statthatte. Allein konnte denn nicht im Verlaufe des Baus die Ausmauerung der Capellenconturen am Aeussern durch seinen Nachfolger vorgenommen worden sein? Eine Handzeichnung in der Uffiziensammlung (No. 672v, siehe S. 54 des Ferrischen Verzeichnisses), die ein Bruchstück des Grundrisses darstellt und von Salv. Pernzzi herrührt, zeigt in der That zwischen den geraden Umfassungsmauern und den halbrunden Capellenwänden ausgesparte Hohlräume und scheint somit unsere Deutung des Anonimo Gaddiano zu bestätigen.

Die oben ausgesprochene Vermutung betreffs der ursprünglichen Gestalt des Aeussern von S. Spirito hat C. v. Stegmann zur Gewissheit einer Thatsache erhoben, indem er an dem jetzigen Bau nachwies, dass die Capellen ursprünglich auch nach aussen hin halbrunde Form zeigten. Siehe was hierüber in dessen Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. VIII, im Text zu der dort begonnenen Monographie von S. Spirito ausgeführt wird. Schon früher soll in einem dort erwähnten Restaurationsversuch des Brunelleschischen Planes durch den florentiner Architekten E. Marenesi die äussere Rundung der Capellen constatiert worden sein. Ebendort ist auch auf eine Zeichnung Giulianos da Sangallo in dessen Barberinischem Codex (fol. 14) hingewiesen, die einen Grundriss von S. Spirito mit runder Aussenbegrenzung der Capellen und das Seitenschiff (mit einer Mittelsäule) auch vorn an der Façadenwand herumgeführt zeigt. Ein zweiter Grundriss in Giulianos Sieneser Skizzenbuch (fol. 15) ist dagegen nur als eine theoretische Variation über S. Spirito anzusehen. Man vergleiche weiter, was a. a. O. über den Einfluss gesagt ist, den das in Rede stehende Motiv Brunelleschis auf eine Reihe architektonischer Conceptionen der grössten Meister der Folgezeit übte. Die Entdeckung Stegmanns klärt uns nun aber auch in sicherer Weise darüber auf, wie weit Brunelleschi den Bau noch selbst gefördert hatte: es musste dies zum mindesten bis auf die Höhe der Capellen geschehen sein, wenn es seinem Nachfolger dann möglich ward, ihren äussern Contur durch die gerade Aussenmauer zuzudecken. — Die betreffenden Lieferungen des genannten Werkes kamen uns leider erst zu Gesicht, als es zu spät war, die dort mitgeteilten Ergebnisse in den Text unserer Arbeit aufzunehmen.

in Rede stehende Motiv gehörte ohne Zweifel, wie sein enger Zusammenhang mit dem Gesamtorganismus des Innern beweist, schon dem ursprünglichen Modell an, obgleich nicht zu leugnen ist, dass es bei der geringen Tiefe der Nischen im Verhältnis zu ihrer Höhe, wodurch eine entschiedene perspectivische oder Schattenwirkung ausgeschlossen erscheint, etwas nüchtern berührt.) Wenn auch hierdurch dem fraglichen Zwecke besser entsprochen worden wäre, als mittels der schmalen, von den Wandaltären zur Hälfte maskierten jetzigen Fensterschlitze, so wäre doch auch damit das ruhige, milde Oberlicht für die Nebenschiffe, das in S. Lorenzo so vorteilhaft wirkt, nicht zu erzielen gewesen. Ueberhaupt steht unser Bau in Hinsicht auf die Beleuchtung gegen sein Vorbild zurück, mit Ausnahme der Vierung, die es der durch die Kuppel einströmenden Lichtfülle mit zu danken hat, wenn sie als Mittelpunkt der Anlage voll zur Geltung gelangt.

Was unser ungenannter Autor endlich den Vollendern des Baues sonst noch als Fehler anrechnet: den zweiteiligen Abschluss der Schiffe (denn darauf ist wohl der errore di uno archo, che si posa in sul falso zu deuten), die allzu grosse Höhe der Pilaster und des obern Gurtgebälkes, sowie die übermässige Entwickelung der Kuppel, welcher er die Gefährdung der Stabilität des Baues — ganz mit Unrecht — zumisst, träfe, wenn es überhaupt als Fehler zu gelten hätte — was wir nach unsern bisherigen Ausführungen entschieden bestreiten —, nicht sie, sondern, wie sich aus den letzteren ergibt, den Schöpfer des ursprünglichen Entwurfes. Ihr ausschliessliches Werk ist dagegen (was unsere Gewährsmänner nicht anführen) die Durchbildung der innern Façadenwand mit dem grossen Rundfenster im Mittelschiff — einer Reminiscenz aus der Gotik —, und mit den drei Portalen, wovon namentlich das mittlere, von einer nüchternen Wandrahmenverkleidung umschlossene, wegen des verfehlten Massstabes seiner Dimensionen, trotz seiner im übrigen schönen Formen und Verhältnisse, die Harmonie der sonstigen Gliederung des Innern empfindlich stört. Dass schliesslich auch die ärmliche Behandlung des Aeussern den Nachfolgern Brunelleschis zur Last fällt, leidet nach unsern Ausführungen über den Fortschritt des Baues keinen Zweifel. Capellen-, Seiten- und Hauptschiffwände, die sich nicht so harmonisch gegeneinander abstufen, wie an S. Lorenzo, weil die Capellennischen fast die Höhe der Seitenschiffe erreichen, sind von einfachen Gesimsen samt Friesen,

jedoch ohne Architrave umzogen, die die letzteren dort stützenden Consolen also hier auch weggelassen [1]). Jeder plastische Schmuck fehlt sowohl an Gesimsen als Fensterverkleidungen. Diese bilden überhaupt die einzige Steingliederung am Aeussern, dessen Wände sonst durchaus verputztes Bruchsteinmauerwerk zeigen. Der Façade, die sogar jeden Simsabschlusses entbehrt, wurde (wohl erst im vorigen Jahrhundert) eine barocke Scheinarchitektur (Voluten, hoher Mittelgiebel) vorgesetzt und ihre Fläche mit einer daraufgemalten Pilasterordnung bedeckt.

Als Resultat unserer bisherigen Darstellung ergibt sich sonach, dass wir in S. Spirito nicht bloss die Idee Brunelleschis vor uns haben, sondern dass man sich auch bei der Ausführung nicht nur im allgemeinen an jene gehalten, sondern thatsächlich in allen wesentlichen Punkten seine Absichten verwirklicht hat. Nicht die Verkümmerung dieser Absichten ist es also, die wir seinen Nachfolgern zur Last legen können, sondern neben einigen Aenderungen in der Durchbildung seines Entwurfs, bloss die Behandlung der architektonischen Formen. Dass sie es hierin nicht mit der gestaltenden Phantasie ihres Meisters, nicht mit dessen Feinfühligkeit aufzunehmen vermochten, werden wir ihnen aber billig nicht als Verschulden anrechnen können. — So sehen wir denn in unserem Monumente die Verkörperung des Ideals, das sich der grosse Erneuerer der modernen Architektur vom kirchlichen Langhausbau gebildet hatte. Durch die — abgesehen von der grössern Länge des Hauptschiffes — völlig gleichmässige Ausgestaltung der Arme des Kreuzes einerseits, andererseits durch die überlegene Entwickelung der Vierung und durch ihre Betonung als Mittelpunkt der Anlage, sucht er die Verschmelzung der Basilikenform mit dem Centralbau anzubahnen. Wohl schwebte ihm dieser schon als Gipfelpunkt der sacralen Baukunst vor, allein er wagte es noch nicht, ihn in der geforderten räumlichen Ausdehnung in abstracter Reinheit der Form zu concipieren und zu gestalten. Es war dies das Ziel, gegen welches die auf den Meister folgende Entwickelung hindrängt, — ein Ziel, das sie mit ihren überlegenen Mitteln auch bald erreicht. Und deshalb ist es nicht

[1]) Die Gesimse von Haupt- und Seitenschiffen scheinen ihrer massvollen Profilierung nach noch dem Entwurf Brunelleschis anzugehören. Durch die Häufung der Glieder und den zweigeteilten Architrav kennzeichnet sich der Gesimsabschluss der Capellenreihe dagegen als ein Erzeugnis seiner Nachfolger.

zu verwundern, dass der Versuch Brunelleschis, in dem angedeuteten Sinne eine Centralbasilica zu schaffen, in ihr keine Nachfolge gefunden hat, vielmehr der einzige seiner Art geblieben ist.

Dass der älteste Biograph Brunelleschis die Cappella Pazzi im ersten Klosterhofe von S. Croce nicht auch als eines seiner Werke anführt, findet seinen Grund wohl nur in der fragmentarischen Gestalt, worin uns sein Manuscript überkommen ist. Besitzen wir doch für die Autorschaft des Meisters sein Zeugnis in den Huomini singhulari: dort zählt er das Capitolo de Pazzj — wie der Raum im Volksmunde schon dazumal hiess, weil er den Klosterbrüdern von S. Croce zur Abhaltung ihrer Capitelversammlungen überlassen worden war — in der Reihe von dessen übrigen Bauten auf[1]). Es könnte gleichwohl auch ohne dies Zeugnis nicht der leiseste Zweifel betreffs des Urhebers auftauchen. Abgesehen von dem Gewicht einer durch Jahrhunderte ununterbrochen fortlebenden Ueberlieferung, genügt ein Blick auf die Schöpfung selbst, die den Stempel seines Genius so unverkennbar an sich trägt, um einen solchen sofort niederzuschlagen.

Bisher galt die Capp. Pazzi allgemein als Erstlingsbau der Renaissancekunst, weil man ihre Entstehung schon um das Jahr 1420 annahm. Der Grund dazu mag, da urkundliche Angaben über die Bauzeit nicht vorlagen, der gewesen sein, dass man Vasaris Worte, er wolle nun (nach der Besprechung der Domkuppel) Brunelleschis übrige Bauten „der Reihe nach“ anführen, zu genau nahm und also die Pazzi-Capelle, die er an erster Stelle höchst flüchtig mit zwei Zeilen abthut[2]), zeitlich vor die Sacristei von S. Lorenzo setzte, von der es ja sicher ist, dass sie im Jahre 1429 im grossen Ganzen vollendet war. Ein Blick auf die Reihenfolge, in der Vasari thatsächlich die Werke seines Helden ohne jede chronologische Rücksicht durcheinander wirft, hätte indes genügen sollen, um auf die geringe Glaubwürdigkeit jenes Argumentes aufmerksam zu

[1]) Frey a. a. O. S. 119, Z. 20. Auch das Libro di Antonio Billi und nach ihm der Anon. Gaddiano verzeichnen die Capp. Pazzi als ein Werk Brunelleschis. Siehe im Anhang II, 2a, 2b und 2c, Alinea 15.

[2]) Vasari II, 366. Ein zweitesmal erwähnt er ihrer, als eines Werkes Brunelleschis, im Leben Lucas della Robbia (II, 175).

werden, auch ehe jüngst an das Licht gezogene actenmässige Nachweise dessen Unstichhaltigkeit klar erwiesen [1]).

Die Familie, der unser Bauwerk seine Gründung verdankt, wie es ja ihren Namen bis zum heutigen Tage trägt, gehörte zu den in der Geschichte der Stadt Florenz altberühmten. Ihr Ahnherr, Pazzo de' Pazzi, soll im Heere Gottfrieds von Bouillon beim Sturme auf Jerusalem als Erster die Mauern der Stadt erstiegen haben. Vom heil. Grabe brachte er — so lautet die Ueberlieferung — jenes Steinfragment heim, aus dem noch heute am Ostersamstag der Funke geschlagen wird, um damit die Kerzen am Hochaltar des Domes und das Feuerwerk des Carro de' Pazzi zu entzünden, dessen feierliche Umfahrt seit jeher ein Vorrecht der Familie bildete. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts stand Andrea de' Pazzi (1372—1445) an der Spitze seines Geschlechtes. Auf Betreiben Cosimos de' Medici, welcher alte Adelsfamilien von Ansehen, die seinem Streben nicht gerade feindlich gegenüberstanden, in den Dienst des Staates zu ziehen suchte, liess er sich — und damit die ganze Linie, deren Haupt er war — im Jahre 1434 unter die Popolanen aufnehmen, und erlangte dadurch die Möglichkeit zu politischer Bethätigung. Hatte er sich bisher vorzugsweise mit Handelsgeschäften befasst und durch glückliche Unternehmungen grosse Reichtümer erworben, so fielen ihm nun auch öffentliche Würden und Aemter in rascher Folge zu. Im Jahre 1435 ward er als Gesandter zu König René von Anjou geschickt, 1437 steht er als einer der Consuln an der Spitze der Wollweberzunft, 1439 wird er unter die Prioren, 1441 in den Kriegsrat (Dieci di guerra) gewählt, 1442 während des Besuchs König Renés in Florenz diesem als Ehrencavalier beigegeben und von ihm, dessen Gunst er sich in hohem Grade zu erwerben verstanden, zum Ritter geschlagen. Zwei seiner Söhne, Piero (1416 bis nach 1462) und Jacopo (1423—78) stiegen in der

[1]) Wir verdanken diese den Bemühungen Jodoco del Badias, der sie im Text zu den die Aufnahmen der Capelle enthaltenden Heften 26—28 des Werkes: Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal vero a cura degli architetti Rice. ed Em. Mazzatinti, Torqu. del Lungo e P. Berti, con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia, Firenze 1876 sqq., zuerst veröffentlicht hat. Unsere Ausführungen zur Baugeschichte des in Rede stehenden Denkmals stützen sich auf das von dem Genannten erschlossene Material, das uns in einigen nicht unwesentlichen Punkten zu ergänzen gelang.

Folge bis zur höchsten Würde der Republik, dem Gonfalonariat, empor, das jener im Jahre 1462, dieser 1468 bekleidete. Pietro ist es, dessen durch Nic. Niccoli veranlasste Bekehrung von gedankenlosem Genussleben zum Cultus antiker Wissenschaft und Litteratur uns der alte Vespasiano da Bisticci so anmutig erzählt. Jacopo nahm, in die nach dem Namen seiner Familie benannte Verschwörung gegen die Medici verwickelt, darin ein tragisches Ende. Der dritte Bruder Antonio (1412—1457) spielte keine Rolle in der Oeffentlichkeit; von seinen Söhnen war einer, Guglielmo, mit Lorenzo de' Medici verschwägert, während ein zweiter, Francesco (1444—1478), als einer der Haupturheber der Congiura de' Pazzi zu trauriger Berühmtheit gelangte und einen frühen Tod fand.

Ohne die Dazwischenkunft des ebenerwähnten Ereignisses, das bekanntlich die ganze Familie Pazzi teils mit dem Tode, teils mit langjähriger Gefangensetzung und Verbannung ihrer Mitglieder, mit der Beschlagnahme ihrer Güter und dem Verlust aller auszeichnenden Vorrechte zu büssen hatte, die sie im Laufe ihrer Jahrhunderte alten Existenz erworben, würden wir wohl noch heute im Besitze von genauen Daten für die Entstehung der Capp. Pazzi sein. Da jedoch die Rechnungsbücher über den Bau wahrscheinlich bei der Plünderung des Palastes Jacopos vernichtet wurden, so sind wir dafür leider auf einige mittelbare Nachrichten beschränkt. Gleichwohl geben uns diese zum mindesten darüber, dass die Gründung dem Andrea Pazzi zu verdanken sei, vollkommene, — und über ihren Zeitpunkt annähernde Gewissheit.

In dem Vermögensbekenntnis (Portata al Catasto), das der Genannte im Jahre 1433 der Catasterbehörde einreichte, finden sich nämlich auch mehrere Posten von zusammen etwas über 13000 Goldgulden in Staatsschuldverschreibungen mit dem Bemerken eingetragen, er habe die Rente daraus auf sechs Jahre (wohl vom Beginn der Arbeiten an gerechnet) für den Capellenbau bei S. Croce bestimmt, wie aus der vor vier Jahren den Operaj des genannten Werkes gegenüber eingegangenen notariellen Verpflichtung zu ersehen sei [1]). Aus

---

[1]) Andrea führt am angezogenen Orte (Archivio di Stato. Portate al Catasto, anno 1433, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Chiavi. t. 478, p. 17v) unter seinen Activposten im „Monte comune" an:

Et in piero dandrea in monte comune fj. 2000
Et in andrea di monte comune fj. 9263. 11. 10
Et in andrea di monte comune fj. 1858. 10. —

dieser Angabe folgt also, dass auch der Bau keinesfalls vor 1429 in Angriff genommen wurde. Wahrscheinlich geschah dies sogar erst nach 1430; denn in seiner Portata vom genannten Jahre gibt Andrea noch nicht, wie er es zwei Jahre darauf zu thun nicht vergisst, die obige Summe — noch auch überhaupt irgend einen Betrag — seines Besitzes in Staatsschuldverschreibungen als solche an, deren Rente infolge seiner Verpflichtung, sie dem in Rede stehenden Zweck zuzuführen, von seinem steuerbaren Einkommen in Abrechnung zu bringen wäre[1]). Auch in dem nächsten Vermögensbekenntnis

---

Diese drei Beträge sind durchstrichen und dazu am Rande bemerkt: posto poj condizionato. Nach Anführung des übrigen Besitzes in Staatsschuldverschreibungen fährt der Schreiber sodann fort (p. 18v): poj eh' ebbj la detta scritta adi 31 di maggio. tramutatj in me medesimo di monte comune f. 11120 (die Summe von obigen Posten No. 2 und 3) cherono scrittj inme in 2 partite; eppiu ff. . . . che anno dipaghe sostenute (ausstehende Zinsbeträge) e pin f. 2 m(*ila*) di monte chomune chera in piero colla condizione che sidimostrera. i qualj non credo deono esser achatastatj. perche in tuto come sivede, mene sono spotestato della rendita di 6 anni e di non ne potere fare alchuna chosa; ne pel detto tempo ne per innanzi (die letzten drei Worte durchgestrichen) di dettj 6 anni, e questo e perfare el chapitolo e chapella uella chiesa econvento disanta ✝ (*Croce*). come 4 anni fa mobrighai difare, aglioperaj della detta opera disanta ✝. charta permano dis(*er*) tomaso daghanbassj. apena detl. m(*ille*), come si fara fede della detta condizione, messa sopra dettj da(*nari*) edella detta obrighazione fatta agli operaj. — Der Ansicht del Badias (a. a. O.), dass sich die Vinculierung zu Gunsten des Capelleubaus nur auf den Posten von 2000 Gulden, nicht auf alle drei erstreeke — die Textfassung lässt die eine wie die andere Auslegung zu — stehen folgende meritorische Gründe entgegen: Es ist höchst unwahrscheinlich, dass für die Nichteinhaltung der eingegangenen Verpflichtung ein Reugeld von 1000 Gulden wäre bedungen worden, da doch unter Annahme einer 4procentigen Verzinsung der ganze sechsjährige Rentenbetrag kaum die Hälfte desselben ausgemacht hätte. Es ist ferner undenkbar, dass mit dem jährlichen Beitrag von 80 Goldgulden, also mit einem Gesamtaufwand von kaum 1000 Gulden der Bau bis zum Jahre 1442 wenigstens im Rohen hätte ausgeführt werden können, wie dies in der That der Fall war (siehe weiter im Text). Dass der Bauherr endlich seiner Stiftung vom Jahre 1442 an die Rente von 12000, nach seinem Tode sogar von 16000 Gulden zuwendet (wie wir gleich sehen werden), macht es eher wahrscheinlich, dass er sie von Anbeginn mit annähernd entsprechenden Mitteln, als mit einer so unzureichenden Dotation werde bedacht haben.

[1]) Die in der Portata vom Jahre 1430 (l. c. t. 385, p. 2v) angeführten beiden Posten:

> In ghuglielmo mio figluolo (ein natürlicher Sohn) feci iscrivere di danarj chio avevo in sul monte fj. 2262 ss. 19 d. 9 di monte chomune l'anno 1429 sotto chierta chondizione

Andreas vom Jahre 1442 begegnen wir wieder der Angabe, er habe sich der Rente von 12000 Gulden Staatsschuldverschreibungen auf weitere sechs Jahre zu Gunsten des Capellenbaus in S. Croce begeben[1]), und können daraus wohl schliessen, dass er denselben auch nach Ablauf der ursprünglichen, für die Jahre 1430—1435 eingegangenen Verpflichtung in dem nächstdarauffolgenden sechsjährigen Zeitraum 1436—1442, über den keine einschlägige urkundliche Nachricht vorliegt, durch eine gleich oder ähnlich grosse Zuwendung gefördert haben werde. — Einen Anhaltspunkt dafür aber, wie weit zu dieser Zeit der Bau fortgeschritten sein mochte, gewährt eine chronikalische Aufzeichnung, der zufolge Papst Eugen IV. zu Beginn 1443 in einem über der Capelle gelegenen Gemach bewirtet ward[2]). Dies setzt an sich schon voraus, dass sie, wenn nicht vollständig ausgeschmückt, doch zum mindesten im Rohen vollendet war, selbst wenn man hierfür nicht das Zeugnis im Texte unserer Aufzeichnung, die vom Capitolo di nuovo fatto spricht, anzurufen hätte. Dass aber an dem künstlerischen Schmuck des Aeussern und Innern auch zwei Jahre darauf noch wesentliches gefehlt haben müsse, beweist eine testamentarische Verfügung des am 19. October 1445 verstorbenen Gründers, vermöge welcher die Zinsen von 16000 Goldgulden in Staatsobligationen im eigenen, und von 500 im Namen seiner Gattin für

---

In Piero mio figluolo fecj iscrivere per simile modo fj. 2000 di monte chomune

können kaum hiermit in Bezug gebracht werden (obwohl der letztere Posten später, in der Portata von 1433 auch unter den für die Capelle in S. Croce vinculierten vorkommt).

[1]) Es heisst darin (l. c. t. 626, p. $\frac{192}{247}$) nach Herzählung der ausgeworfenen Steuersummen:

fj. 12000 dimonte comune obrighonsj le paghe insino digienaio passato p(*er*) 6 annj al chapitolo in santa ÷ (*Croce*).

[2]) A di 7 di detto mese di gennaio (1442 st. fior.) lunedi Papa Eugenio . . . in detta S. Croce desinò nella camera d' Andrea de Pazzi a fatta fare sopra al Capitolo di nuovo fatto, e quivi stette in sino alla sera all' unhora e montato a cavallo con tutti e Cardinali, e con gran numero di doppiei si tornò a S. Ma Novella suo usitato luogo e stanza (siehe Diario scritto parte da Ser Recchо di Domenico Spinelli notaio, copiato negli Spogli del Migliore Cod. Magliab. XXV, No. 422, p. 127). Die Authenticität der Angabe unseres Chronisten wird durch eine übereinstimmende Aufzeichnung in Giov. Cambis Istorie (Delizie degli eruditi toscani Vol. XX, p. 238) wesentlich unterstützt.

die Vollendung des Werkes vinculiert blieben und erst nach Erfüllung der daran geknüpften Bedingung an die Erben verteilt werden sollten. Wir haben für diese Bestimmungen das Zeugnis der Steuerbekenntnisse der drei Söhne vom Jahre 1446, worin die beiden älteren überdies erklären, dass sie ausser der Rente jener Staatsschuld noch jährlich mehrere hundert Gulden aus Eigenem an den Bau wenden müssten[1]). — Dieser war sonach auch beim Tode Brunelleschis noch nicht vollendet; es mussten im Gegenteil daran noch bedeutende Arbeiten ausstehen, denn sonst hätte der älteste der drei Brüder, Antonio, fünf Jahre darauf, als er am 19. September 1451 sein Testament verfasste, keine Veranlassung gehabt, in dasselbe nicht bloss die Bestimmung aufzunehmen, seine Erben sollten sich zu einem Dritteil an der Vollendung des Werkes beteiligen, sondern überdies ausdrücklich zu betonen, sie sollten gehalten sein, jede auch noch so hoch scheinende Summe zu diesem Zweck zu bewilligen, wofern auch die beiden überlebenden Brüder in gleichem Verhältnisse dazu beitrügen[2]).

---

[1]) Die betreffende Stelle in der Portata Pieros de Pazzi lautet (l. c. t. 682. p. 916[v]):

E piu resta in sul monte immome di messer andrea fj. 16 mille a (*sic?*) quali sono chondizionati per piu annj anchora per la spesa del chapitolo di santa † (*Croce*) del muramento equalj non che perora ciposino giovare mentre dura il muramento vabiamo oltra queglj arogere di nostra borsa piu centinaia di fj lanno dequalj semaj tornano ne perviene ame la $^1/_3$ parte.

E piu ve fj. 500 scritti in nome di mona chaterina nostra madre equalj sono chondizionatj nel chapitolo detto sul monte comune.

In der Portata Antonios heisst es (l. et t. c. p. 922[v]) nach Anführung der beiden Summen: chondizionate le paghe negli operaj di santa † e negli ufficialj del monte affornire el chapitolo di santa † che per leghato che ffe messer Andrea nostro padre ad altre chose non sipossono adoperare et annoj oltre aqnestj bisongnia che dj per dj visarecha magiore somma dicontantj.

Aehnlich lautet auch der einschlägige Passus der Portata Jacopos (l. et t. c. p. 930), nur sind darin die Ergänzungsbeiträge zum Bau aus dem eigenen Vermögen der Brüder nicht erwähnt.

[2]) Der Wortlaut der angezogenen testamentarischen Verfügung, die uns im florentiner Staatsarchiv (Portate t. 4075 s. p.) in Abschrift erhalten ist, heisst: Idem voluit et disposuit dictus testator quod quoddam Capitulum seu Haedifitium pro Capitulo ad usum religionis inchoatum haedificari per praefatum magnificum militem Dominum Andream olim ejus patrem et prosecutum per dictum testatorem et fratres in Ecclesia seu primo Claustro dictae Ecclesiae Sanctae Crucis de Florentia ordinis fratrum Minorum perficiatur et compleatur in omnibus et per omnia et de omnibus suis ornamentis et perfectionibus et

Dass sich die drei Brüder im übrigen auch selbst ein Verdienst am Zustandekommen der Stiftung beimassen, erhellt aus der von ihnen im Friese des Altartisches der Capelle zu Ehren des Schutzheiligen ihres Gründers angebrachten Inschrift: Aedem hanc sanctissime Andrea tibi Pactii (also sämtliche Familienglieder!) dedicarunt ut cum te immortalis deus hominum constituerit piscatorem locus sit in quem suos Franciscus ad tua possit retia convocare [1]). Die Verwaltung der Baufonds und die Oberaufsicht über die Arbeiten scheint seit dem Tode des Vaters in den Händen des ältesten Bruders Jacopo gelegen zu haben. Nur so wird es erklärlich, dass ihn ein am 8. October 1473 vom Cardinal Pietro Riario, damaligem Erzbischof von Florenz, zu Gunsten der Capelle erlassenes Ablassbreve als ihren Stifter bezeichnet [2]), sowie dass der Architekt Giuliano da Majano vor dem zur Bestrafung der Teilnehmer an der Congiura de' Pazzi niedergesetzten Gerichte (Ufficiali de' Rebelli) am 9. Juni 1478 seine Forderung für „im Palaste der Via del Proconsolo, in der Villa zu Montughi und an der Capelle von S. Croce geleistete Arbeiten in der Höhe von etwa 1800 Lire oder mehr" zu Lasten Jacopos anmeldet [3]).

---

opportunitatibus, si et in quantum Pierus et Jacobus ejus fratres praedicti et filii dicti olim Domini Andreae et quilibet ipsorum pro tertia parte concurrant ad hujus modi complementum et perfectionem et ad expensas propterea opportunas. — Et pro tum et in casu quo Di Pierus et Jacobus et quilibet ipsorum pro tertia parte voluerint et velint concurrere ad hujusmodi complementum, et perfectionem, et expensas propterea opportunas, tunc et in do casu voluit et jnxit (*sic!*) dictus Testator quod ejus haereditas, et haeredes, et Bona concurrant pro tertia parte cum dictis Piero, et Jacobo ad omnes expensas opportunas pro Complemento, perfectione, ornamentis et opportunitatibus antedictis pro illam Viam, modum, et formam in quantacumque, et pro quantacumque etiam excessivam quantitatem (*sic!*) ipsi Pierus et Jacobus voluerint in praedictis, et circa praedicta concurrere.

[1]) Cinelli (Le Bellezze di Firenze p. 340) und nach ihm Richa (l. c. I 109) haben den Franciscus der Inschrift auf Francesco de' Pazzi, den Enkel Andreas bezogen, — offenbar fälschlich, da darunter der Heilige gemeint ist, dessen Orden S. Croce angehörte.

[2]) Richa, l. c. I. 116: Cupientes igitur ut Cappella seu Capitulum S. Andreae situm in Claustro Fratrum Minorum S. Crucis de Florentia, quam dilectus Nobis in Christo Jacobus de Pactiis Eques Flor. fundavit . . .

[3]) Das von del Badia im florentiner Staatsarchiv (Ordinario, a. 1478, t. 1182, p. 211) aufgefundene, jedoch a. a. O. nicht mitgeteilte Document lautet wörtlich:

Dem ersten der eben angeführten Documente lässt sich auch der späteste Termin für den Abschluss der Arbeiten mit ziemlicher Sicherheit entnehmen: er musste jedenfalls vor dem Datum des Erlasses erfolgt sein, da dieser die Einweihung der Capelle zur Voraussetzung hat. Ja aus dem Umstande, dass in den Vermögensbekenntnissen der drei Brüder bezw. ihrer Erben für das Jahr 1469 jenes Vermächtnisses ihrer Eltern von 16500 Gulden keine Erwähnung mehr geschieht, während es in der nächst vorhergehenden Steuerfassion vom Jahre 1457 noch als für den Capellenbau in Anspruch genommen angeführt wird, — muss gefolgert werden, dass die Arbeiten daran schon vor dem Jahre 1469 zum Abschluss gelangt waren [1]). Was aber dem zweiten der obigen urkundlichen Nachweise besonderes Interesse verleiht, ist der Umstand, dass er uns in

---

A di VIIII dj giugno 1478

Dinanzj avoj Signorj uficialj de rubellj del comune di firenze e a vostro uficio dispone e dicie

Giuliano di Lionardo damajano legniaiuolo cereditore e debbe avere da messer Jachopo dimesser Andrea depazzj ribello del comune di firenze circha di ll (*lire*) mille ottocciento o piu salvo elucro cholchulo (*sic!*) esono per lavoro fatto nella chasa di firenze ea luogo divilla a montughj e al capitolo di santa crocie eqnalj lavorj vimostreremo chiaramente e priego lavostra signoria che per vostra sentenza djchiariate ecendaniate el detto messer Jachopo esuoj benj a pagare quella quantita che resta debitore come per lavostra signoria sara dichiarato priegovj chemifacciate ragione della detta chausa ll (*lire*) 1800.

Nun folgt der Vermerk einiger Abschlagszahlungen auf die genannte Summe seitens des betreffenden Beamten, worin diese stets als Forderung „Juliani et fratrum" bezeichnet wird.

[1]) In seiner Portata von 1457 führt Piero de' Pazzi unter den Activposten im Monte comune u. a. an (l. c. t. 829, p. 523):

fj. 4579 di monte mi tocha di uno credito dj fj. 16403 che dicono in messer che fu (*sc. Andrea*) fj. 5912 ne tocha a Jachopo de pazzj e fj. 5912 alle rede dantonio de pazzj e qualj sono perlo asengniamento della muraglia del chapitolo dj santa ✝ (*Croce*) non si debba mettere nulla.

Und gleicherweise finden sich die entsprechenden Beträge von je 5912 Gulden auch in den Portate der Erben Antonios (t. 830, p. 676) und Jacopos (t. 830, p. 685) vom selben Jahre mit der obigen Angabe ihrer Bestimmung und der Bemerkung ausgesetzt: che questj non si debbano mettere alchatasto. Wenn trotzdem die Rente aus diesen Kapitalbeträgen von dem Beamten besteuert wird, so darf daraus doch nicht gefolgert werden, dass sie nicht mehr für den Bau in Anspruch genommen ward, denn das gleiche Verfahren war bezüglich derselben von Seite der Steuerbehörde von allem Anfang her, trotz des stets wiederholten Einspruchs der Fatenten, beobachtet worden.

Giuliano da Majano einen als solchen bisher nicht gekannten Mitarbeiter Brunelleschis an dem Werke enthüllt. Leider können wir über dessen Anteil bei dem Abgang näherer Daten nur Vermutungen hegen, welche lediglich auf stilkritischen Indicien beruhen (siehe unten). Dass ausser ihm Luca della Robbia und seine Schule an der Ausschmückung des Baus beteiligt waren, wird ebensowohl durch litterarische Belege, als durch ihre bis heute vorhandenen Arbeiten bezeugt, wie auch für die Mitwirkung Donatellos und Desiderios da Settignano nicht allein die Angabe des um etwa ein halbes Jahrhundert späteren Albertini, sondern in den berühmten Engelsköpfen am Fries der Vorhalle auch ein sichtbares Zeichen vorliegt [1]).

Dagegen ist uns keine Nachricht überliefert, in wessen Hände bei Brunelleschis Tode die Leitung der Arbeiten überging. Der Umstand, dass der obere Abschluss der Vorhalle bis heute nur in provisorischer Weise bewerkstelligt ist, scheint die Folgerung zu gestatten, es sei der Bau bei des Meisters Hingang in seinem architektonischen Gerüste soweit vollendet gewesen. Die Aufstellung eines neuen Bauleiters aber sei vorerst nicht notwendig erschienen, da nun die Ausschmückungsarbeiten in den Vordergrund traten, und nach den Entwürfen Brunelleschis — wir wissen nicht, ob es Modelle oder bloss Zeichnungen waren [2]) — durch die wahrscheinlich noch

---

[1]) Vergl. Fr. Albertini, Memoriale di molte statue e picture etc. (Neudruck in der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei Bd. II, S. 440): il quale (d. h. Donatello) con Luca de Rubea et Desiderio feciono assai cose nel Capitulo bellissime de' Pazi. Was die genannten Friesmedaillons betrifft, so lässt Bode (Cicerone II, 386) dafür die Angabe Albertinis gelten, Semper (F. Brunelleseo S. 23) erklärt sie für Arbeiten Donatellos, während v. Tschudi (Donatello e la critica moderna p. 35) sie ausschliesslich für Desiderio in Anspruch nimmt. Müntz und Schmarsow schweigen darüber. Wir sehen in ihnen mehr vom Stilcharakter Desiderios als seines grossen Meisters verkörpert.

[2]) Für die Angabe Burckhardts (Geschichte der Renaissance in Italien S. 93), Brunellesehi habe für die Capp. Pazzi auch ein Modell hergestellt, konnten wir in den Quellen nirgends eine Bestätigung auffinden. Manetti erwähnt an der Stelle, wo er von der Art der Ausführung der Bauten des Meisters nach Zeichnungen oder Modellen handelt, der Pazzi-Capelle überhaupt nicht (Frey a. a. O. S. 114). Der Anonimo Gaddiano spricht zwar von dem modello del Capitolo de Pazzi (Frey a. a. O. S. 127, Z. 1), allein er gebraucht das Wort durchaus in dem Sinn von „Entwurf", denn er wendet es auch für die Fälle, wo nach der ausdrücklichen Aussage Manettis Brunelleschi nur Zeich-

von ihm selbst dazu ausersehenen Künstler vollständig ausgeführt wurden. Nachdem dies stattgefunden hatte, und ehe man noch an die Herstellung jenes Vorhallenabschlusses gehen konnte, brach wohl die Catastrophe des Jahres 1478 über die Bauherren herein. Als ihre Nachkommen dann nach langem Exil heimkehrten und wieder in den Besitz ihrer Stiftung eingesetzt wurden, mochte ihr Interesse an derselben geschwunden sein, so dass der gänzliche Abschluss des Monuments damals — und in der Folge auch bis auf unsere Tage — um so eher unterblieb, als inzwischen auch die Tradition davon, wie Brunelleschi jenen Abschluss beabsichtigt hatte, wahrscheinlich verloren gegangen war.

Wie S. Spirito den Baugedanken von S. Lorenzo in höherer, harmonischerer Ausgestaltung, so zeigt die Cappella Pazzi[1]) den nächsten Schritt über die Sagrestia vecchia hinaus zur Entwickelung einer Centralanlage auf dem Grundriss des griechischen Kreuzes. Dieser war es offenbar, der der Phantasie unseres Meisters — hier noch dunkel — vorschwebte. Sie mochte die Anregung dazu wohl aus mehr oder weniger ähnlichen Anlagen römischer Grabdenkmäler geschöpft haben, obwohl sich heute darunter ein unmittelbares Vor-

---

nungen verfertigt hatte, wie bei San Lorenzo, den Innocenti, Pal. di Parte Guelfa, an.

[1]) Eine vortreffliche Publication des Bauwerks — bisher auch nach der neuern Mazzantischen die einzige, die seiner Bedeutung würdig ist — verdanken wir Gnauth und Förster, Bauwerke der Renaissance in Toscana, Taf. 8—12, nur wäre auch hier ein weiteres Eingehen auf die Details wünschenswert gewesen. Der begleitende Text von Paulus fasst alles Wesentliche in feinsinniger Würdigung zusammen. Die übersichtlichen Skizzen bei Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. 4, folgen den Gnauthschen Aufnahmen. Aus diesen ergeben sich folgende Hauptmasse:

Seite des Mittelquadrats	10,49 Meter,
Gesamtbreite im Lichten	17,91 „
Quadrat der Vorhalle und des Chors	4,81 auf 4,81 Meter,
Mittlere Intercolumnie der Vorhalle (von Achse zu Achse)	5,43 Meter,
Seitliche Intercolumnien der „ („ „ „ „)	2,91 „

Die in v. Geymüllers Besprechung der Capp. Pazzi (Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. VI, VII) namentlich bezüglich der Bedeutung ihres Compositionsgedankens vorgebrachten feinsinnigen Bemerkungen konnten, da wir sie erst während der Drucklegung unserer Arbeit kennen lernten, leider in ihr keine Berücksichtigung mehr finden.

bild nicht nachweisen lässt. — Zu dem kuppelgewölbten quadratischen Hauptraum mit seinem Chorausbau treten hier jederseits, ihn der Quere nach zu einem Rechteck erweiternd, von einer breiten Tonnengurte überspannte Flügel hinzu, in denen gleichsam der Keim für die Entfaltung der Querarme des Kreuzes liegt. Eine Vorhalle, in den hier unterbrochenen älteren Kreuzgang eingefügt, legt sich dem Bau in seiner ganzen Breite vor. Indem ihre Mitte, der Chorcapelle entsprechend, auch von einem kuppelbedeckten Quadrat markiert wird, ergänzt sich der Grundriss in der That zu einem vollständigen Kreuz, als dessen Arme sich ausser jenen beiden seitlichen Annexen des Mittelraumes eben die in der Richtung der Hauptachse gelegenen gleichgrossen Quadrate des Chors und des Vestibüls darstellen. Das Kreuz kommt indes für die Raumwirkung nicht zur Geltung, weil die Vorhalle, vom Innern durch eine Wand geschieden, als völlig selbständiger Teil des Ganzen wirkt.

Zum erstenmal seit fast einem Jahrtausend geht Brunelleschi im Aufbau der Vorhalle wieder auf einen der einfachsten, schönsten structiven Gedanken der Antike zurück: er gibt den sechs glatten korinthischen Säulen, die ihre Façade bilden, wieder ein horizontales Gebälk. Dieses, und das zweite ihm entsprechende über den sechs cannelierten Pilastern, die den Säulen an der Stirnwand der Capelle correspondieren, tragen das Tonnengewölbe der Halle, das über ihrem schon erwähnten quadratischen Mittelfelde von einer Hängekuppel unterbrochen wird. Auch an der Stirnseite betont der Meister den Rhythmus dieser Unterbrechung dadurch, dass er über der mittlern, nahezu auf das Doppelte vergrösserten Intercolumnie das Gebälk unterbricht und die Lücke mit einem Rundbogen triumphbogenartig überspannt, — ein höchst wirkungsvolles Motiv, wovon man sich wundern muss, dass es in der Baukunst der Renaissance nur ganz vereinzelte Nachfolge (Bramantes Canonica von S. Ambrogio) gefunden hat[1]). Die Archivolte des Triumphbogens durch-

[1]) Bekanntlich geht dasselbe auf eine verwandte Anordnung an spätrömischen Monumenten (Diocletianpalast in Spalatro, Tempel zu Atîl, Musmiye, Damas) zurück, die das ganze Gebälk halbkreisförmig über einer mittleren weiteren Säulendistanz herumbog (Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Darmstadt 1885, S. 258). Viel näher aber lag Brunelleschi, der die angeführten Beispiele nicht kannte, das fragliche Motiv im Triumphbogen des Chorausbaus von S. Giovanni. Vielleicht mochte er auch an seither untergegangenen Denkmälern Roms die erste Anregung dazu geschöpft haben; jedenfalls bleibt die

schneidet in voller Höhe das atticaartige, um die Hälfte niedrigere Obergeschoss, dessen Zweck es ist, das Tonnengewölbe nach aussen zu maskiren und zugleich durch seine Last dessen Horizontalschub aufzuheben, so dass die Anordnung von Zugstangen zur Sicherung der Stabilität der Säulen — ein Auskunftsmittel, das Brunelleschi stets vermieden hat — entfiel. Die Atticawand rechts und links vom Mittelbogen gliedert er über jeder Säule durch ein Paar zierlicher Doppelpilaster (sie erscheinen hier zuerst in der neuen Bauweise), durch einfache Rahmenkreuze in den dazwischenliegenden Feldern und durch ein sie nach oben abschliessendes vollständiges Gebälke. Dessen Verhältnisse sind indes nicht den Doppelpilastern entsprechend, sondern als Abschluss beider Geschosse des Baues gewählt [1]). Darüber war, wie schon die provisorische Anlage des Daches beweist, eine Bekrönung der Façade, wahrscheinlich in Form einer Balustrade, beabsichtigt. Sie sollte dem Auge des Beschauers zugleich die über das Hauptgesims hinausragende Kuppel der Vorhalle verdecken, kam aber nie zur Ausführung.

Für die Gliederung des Innern wendet der Meister das gleiche Formengerüst an, das sich ihm schon in der alten Sacristei bewährt hatte. Pilaster, die nicht unmittelbar vom Boden, sondern von einer

---

structive und ästhetische Veredelung der rohen römischen Idee sein ausschliessliches Verdienst.

[1]) Mit Recht ist neuerlich darauf hingewiesen worden, dass unser Meister sich in der Anlage und Gliederung dieses Obergeschosses von der Attica am florentiner Baptisterium inspirieren liess (Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Paris 1888, t. I, p. 450). Dies gilt vor allem von dem Verhältnis, in das Säulen und Pilaster gegeneinander gesetzt sind, während im übrigen ein näherer Vergleich uns nur wieder davon überzeugt, was Brunelleschi aus einem sich ihm äusserlich darbietenden Motive zu machen wusste! Wem übrigens der Vorrang in der Anwendung von Doppelpilastern über Säulen zukomme, ob ihm oder Donatello, bleibt ungewiss. Wenigstens treffen wir sie schon bei dem Grabmal Brancacci, an dem der Letztgenannte im Verein mit Michelozzo schon seit dem Jahre 1426 in Pisa arbeitete (siehe Tanfani, Donatello in Pisa, Pisa 1887). Brunelleschi wird bei dem engen Verhältnis beider Meister zu einander den Entwurf dazu jedenfalls gekannt haben; überdies ist ein vorübergehender Aufenthalt von ihm zu Pisa im August desselben und im Mai des folgenden Jahres urkundlich bezeugt (siehe Vasari II, 392). Dies spräche also für die Priorität Donatellos. Allerdings steht dem eine in ihrer Deutung nicht ganz sichere Stelle bei Manetti entgegen (wir kommen am gehörigen Ort auf sie zurück), wonach Brunelleschi schon in dem Entwurf für die Halle des Ospedale degli Innocenti, der bereits aus dem Beginne der zwanziger Jahre stammt, dasselbe Motiv aufgenommen hätte.

auf dem Niveau der um drei Stufen erhöhten Chorcapelle an den Wänden herumgeführten niedern Sockelbank aufsteigen, teilen in rhythmischen Abständen, die den Achsweiten der Säulen der Vorhalle entsprechen, ringsum die Wände. Diese sind zwischen den Pilastern nach vorn zu jederseits der Eingangsthüre von je zwei schlanken, hohen Rundbogenfenstern durchbrochen, an den drei übrigen Seiten aber von Blendrahmen, die den Fenstern in Form und Grösse ganz gleichen, und darüber von runden Medaillons belebt. Auf den Pilastern ruht ein vollständiges Gebälk, sämtliche Wände des Innenraumes umziehend, und ausser jenen in den grösseren mittleren Pilasterdistanzen noch von den bekannten schönen Stehconsolen gestützt. Ueber dem Gebälk spannen sich für die seitlichen Annexe breite Tonnengurten im Halbkreis von Ecke zu Ecke, denen an der Vorder- und Chorwand gleich grosse Blendbogen entsprechen; alle zusammen bilden das Traggerüste für die Decke des Mittelquadrats, die sich jener der Sagrestia vecchia ganz analog mittels Pendantifs als zwölfteilige Fächerkuppel darüber empor wölbt [1]). Die rückwärtige Schildwand ist über dem den Raum der Chorcapelle in seiner vollen Breite erschliessenden Eingang zu derselben von einem Rundbogen durchbrochen, der mit den drei übrigen Wandbogen ihre flache Hängekuppel trägt. Ihm entsprechen an den drei übrigen Schildern Blendbogen, als Archivolte profiliert; im Verein mit Rundmedaillons über ihrem Scheitel schmücken und gliedern sie die Wandflächen ebenso einfach als vornehm.

In den Raumverhältnissen herrscht auch hier wieder die grösste Einfachheit. Die Gesamthöhe des Innern (20,85 Meter) ist gleich der doppelten Seite des Mittelquadrats (10,49 Meter), das Kranzgesims teilt die Höhe des Hauptraumes (ohne die Kuppel) mathematisch genau nach dem goldenen Schnitte ab [2]), und die Höhe der

[1]) Sie hat, zum Unterschied von jener, eine doppelte Schale, wovon die äussere das Ziegeldach und die jetzt zugemauerte tempelförmige Laterne trägt.

[2]) Es verhält sich nämlich die ganze Höhe bis zur Ringgurte der Kuppel (14,93 Meter) zur Höhe des Kranzgesimses über dem Boden (9,22), wie diese zur Distanz zwischen Kranzgesims und Ringgurte (5,70), wobei die beiden Producte der Proportion: 14,92 × 5,70 und 9,22 × 9,22 nur um 0.03 von einander abweichen! Auch im Verhältnis der beiden Geschosse der Vorhalle findet sich die Regel des goldenen Schnitts beobachtet. Nimmt man nämlich die Höhe der unausgeführten Krönungsbalustrade mit etwa 0,8 Meter an, so wird die Gesamthöhe (13 Meter) durch das Kranzgesims des untern Gebälkes in der That im Verhältnis von 8 : 5 geteilt. Das Verdienst, auf diese gewiss

Kuppel (5,93 Meter samt Ringgurte) kommt sehr nahe jener des von den Lünettenschildern gebildeten Mittelteiles gleich (5,70 Meter von Oberkante des Kranzgesimses bis Unterkante der Ringgurte). Während also in der Sagrestia vecchia der Gesamtraum in drei annähernd gleiche Teile zerfällt, ist hier der unterste bedeutend höher gegriffen und es dieser scheinbar geringfügigen Aenderung zu verdanken, dass sich die Verhältnisse zu noch vollkommenerem Wohllaut abklären, der durch die günstige Verteilung des Lichts wesentlich gefördert wird. Der Einfluss, den die Beleuchtung auf die Wirkung eines Raumes hat, zeigt sich hier dem ältern Bau gegenüber in ganz überraschender Weise. Der Kranz von, wenn auch nur ganz kleinen, Rundfenstern in den Lünettenschildern der Kuppel verleiht den obern Partien eine Leichtigkeit, die das Halbdunkel dort nicht zur Geltung kommen lässt, und vollends die vier grossen Façadenfenster durchleuchten den ganzen untern Raum mit sanftem Licht, das bis in die Chorcapelle hinein, die durch ihre beiden bemalten Fenster sonst kein Licht empfängt, wohlige Helle und Klarheit spendet.

Auch von der Schwere und Häufung der Gliederungen, die uns in der Sacristei von S. Lorenzo stellenweise bedrückt, hält sich das Innere der Pazzi-Capelle frei. Das Gleichgewicht in der Verteilung von glatten Wandflächen und architektonischer Bekleidung ist vollkommen erreicht, ein Moment, das den Eindruck des Raumes auch wieder wesentlich mitbestimmt. Volles Leben empfängt dieser aber erst durch die wundervolle Durchbildung des Einzelnen nach Form und Ornamentierung, die sich mit der liebevollsten Sorgfalt auf das scheinbar Unbedeutendste erstreckt. Im allgemeinen ist es dieselbe Sprache, die wir schon in S. Lorenzo kennen gelernt haben. Nur sind — und hierin liegt neben dem bisher Vorgebrachten eine weitere Bestätigung dafür, dass unser Bau nach der Sagresta vecchia entstand — die Formen zum Teil noch feiner detailliert, für ihre Wirkung im Ganzen des Raumes noch individueller und vollkommener empfunden, und es ist der decorative Schmuck noch reicher, namentlich auch mit stärkerer Verwendung von Farbe und von figürlicher Bildnerei über das architektonische Gerüst ausgegossen. Dabei ist der Einheit des Ganzen und der Wirkung seiner Verhält-

---

bewusste Anwendung des goldenen Schnitts bei unserem Bauwerk aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Ed. Paulus.

nisse durchaus kein Eintrag gethan, der Charakter vornehmer Beschränkung, der alle Schöpfungen des Meisters adelt, auch hier gewahrt. So ist z. B., während die Pilastercapitelle[1]) und Consolen denen in der Sacristei völlig gleichen, das Gebälke über ihnen schlanker profiliert, mit höherem Friese und entschiedener vorgekragtem Gesimse; die Gliederungen der Archivolten und Medaillons sind ausdrucksvoller, die der Thür- und Fensterverkleidungen reicher als dort, die letzteren ausserordentlich schön gestaltet, indem sie — nach aussen und innen von wenigen glatten Profilen umrahmt — auf ihrer rechtwinkelig eingezogen Laibungsfläche in zwei Reihen vertiefte Rahmen tragen, deren Grund, durch Medaillons mit Rosetten oder Knöpfen unterbrochen, plastisch gemeisselte Eichblattgewinde, zum Teil abwechselnd mit geometrischen Mustern (Schachbrett, und Zickzackbänder und Torusgeflechte) ausfüllen. „Wie vernünftig erscheint hier der Kranz, der festlichste Schmuck um Thüren und Fenster, den Gesetzen der Baukunst unterthan!“ (Paulus.) Auch als Hauptschmuck der Archivolten, als Ringgurte der Chorkuppel u. a. m. spielt das von einem Bande umschlungene Blattgewinde die gleiche Rolle, wie im Innern von S. Lorenzo, während wir es in dessen (älterer) Sacristei nur ganz vereinzelt angetroffen haben. Endlich ist noch die discrete Cassettierung der beiden breiten Gewölbgurten, die die Annexe des Mittelquadrats überspannen, hervorzuheben. Eine Reihe grosser, aber in zartem Relief gearbeiteter Rosetten in weiten Rahmen, die wenig über die Fläche der Laibung vorspringen, sind hier von reicher und doch nicht aufdringlicher Wirkung. Wenn etwas in den Gliederungen dieses unvergleichlichen Ganzen aus dem Wohlklang des Uebrigen fällt, so ist es die Verkleidung des grossen, rechteckigen Fensters mit schräger Laibung an der Rückwand der Chorcapelle. Ihre Formen sind ganz ungewohnte, insofern der Mittelrahmen über die sonstige Fläche des Gewändes vorspringt, die horizontale Verdachung sich über demselben verkröpft und überdies unmittelbar an die Unterkante des Gebälkes stösst, — was alles zusammen bei den

[1]) Dieselben sind alle nach dem gleichen Muster gearbeitet, indes deutlich mindestens zwei verschiedene Hände daran zu unterscheiden, wovon die eine den Acanthus mit spitzigeren Zacken, dem Olivenblatt gleichend, bildet, während die andere ihm stumpfere Conturen gibt. Die Voluten auch hier von gleicher Grösse, ihre Stempel besser als in S. Lorenzo aus dem Blattkranz herauswachsend.

grossen Massen des Fensters im Vergleich zum Chorraum den Eindruck des Massigen, fast Plumpen hervorbringt. Auch die Viertelseckpilaster, die an den Schmalseiten des Hauptraums und an der Rückwand des Chors das Gebälke stützen, sind ein nicht eben glücklicher Compromiss mit dem antiken Formencanon, den der grosse Meister glaubte eingehen zu müssen, als er diesen für die eigenen Zwecke in Gebrauch nahm. (Aehnlich hatte er es damit auch schon bei den Querschiffscapellen in S. Lorenzo gehalten, in der Sagrestia vecchia hingegen die Ecken mit rechtwinkelig gebrochenen Pilastern markiert.)

Was aber den figürlichen Schmuck unseres Raumes anlangt, so hat sich Brunelleschi dazu, wie bekannt, ausschliesslich der Mitwirkung der Robbiaschule bedient und damit dem Element der Farbe von vornherein einen entscheidenden Einfluss gewährt. Wir hatten schon früher (Kap. 1 S. 25 ff.) Veranlassung, uns mit den Evangelisten Lucas della Robbia in vielfarbig bemaltem und glasiertem Thon zu beschäftigen, die die Kuppelzwickel füllen, von Medaillons umschlossen, welche durch die vortrefflich in die Zwickelspitzen hineincomponierten Wappenschilder der Pazzi (Gold in tiefblauem Felde) gleichsam gestützt werden (wie ungeschickt sitzen, damit verglichen, die Mediceerwappen in den Zwickeln der alten Sacristei!) Dazu kommen die Gestalten der sitzenden Apostel (weiss auf blauem Grund) in den zwölf Medaillons über den Fenstern und den entsprechenden Blendrahmen, für die neuerdings eine wesentliche Teilnahme Andreas della Robbia an der Ausführung der Entwürfe seines Oheims Luca sehr wahrscheinlich gemacht wurde. Endlich ist auch der Schmuck des Gebälkfrieses als decorative Arbeit der Schule hier einzureihen: Medaillons mit dem auf einem Rechen liegenden heil. Lamm — dem Wappen der Wollzunft — von Fruchtkränzen umschlossen, wechseln mit je zwei viergeflügelten Cherubsköpfen (gelblichgrün und braunrot auf blauem Grunde). Wir wissen schon (siehe oben S. 181), dass jene ihre Berechtigung an dieser Stelle daraus herleiten, weil der Gründer des Baues der Arte della lana angehörte. Auch hierbei ist darauf hinzuweisen, wie die Anordnung des Motivs in seinem rhythmischen Wechsel und in der gefälligeren Verteilung im Raum des Friesstreifens, über die in der Sagrestia vecchia mit ihren monoton und knapp aneinandergereihten Cherubsmedaillons den Sieg davonträgt [1]).

[1]) Die sacrale Ausstattung des Innern beschränkt sich auf den einfachen Altartisch im Chorausbau: eine als vollständiges Gebälk profilierte Marmor-

Denkt man sich schliesslich zu dem, was an Farbe in dem eben beschriebenen figürlichen Schmucke, von dem magischen Hauch der Jahrhunderte zu sanftem Wohlklang abgetönt, noch vorhanden ist, jene hinzu, die an den jetzt kalt weissgetünchten Wänden und in den beiden Kuppeln in decorativer Bemalung einst vielleicht wirklich vorhanden, sicher aber beabsichtigt war; denkt man sich ferner die Wirkung der architektonischen Glieder und Ornamente, deren Formen und Verhältnisse der Zauber des eigensten Geistes unseres Meisters fühlbarer als irgend eines seiner Werke durchdringt, mittels discreter Anwendung von Gold und Farbe noch gehoben, so wird man wohl diesem Innenraum nicht allein unter allen denen seines Schöpfers den Preis zuteilen, sondern ihn gewiss, was Einheit der Conception, Klarheit und Harmonie des Aufbaus, Wohligkeit des Raumgefühls, Feinfühligkeit und Reiz des Details und edle, heitere Schönheit des Schmuckes betrifft, dem Vollkommensten anreihen, was der Baukunst der Renaissance zu schaffen vergönnt war.

Und in gleichem Masse hat der Meister bei der Durchbildung der Vorhalle all die harmonischen Kräfte seines Genius walten lassen, sie aber noch reicher und reizvoller ausgestattet, auf dass dem Herantretenden die Pracht der Fassung schon den Wert des Juwels verkünde, und Sinn und Auge in der Contrastwirkung die einfachere Hoheit des Innern um so reiner empfinde. — Die schlanken monolithen Macignosäulen[1]) haben attische Basen, die

---

platte, von cannelierten Pilasterchen mit Blattcapitellen getragen, deren Zwischenräume durch Porphyrplatten geschlossen sind, ganz ähnlich wie der Altar der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo, nur ohne dessen figürlichen Sculpturschmuck. Die scharfe, mehr anaglyphe als plastische Arbeit an den Pilasterchen und am Ornamentalen scheint uns dieselbe Hand zu verraten, welche die Capitelle der Doppelpilaster am Atticastocke meisselte, und die Aehnlichkeit der technischen Behandlung und der Formen an beglaubigten Werken Andrea Cavalcantis (Sacristeibrunnen im Dom) könnte uns veranlassen, für die genannten Arbeiten die Hand dieses Schülers und Adoptivsohnes Brunellleschis in Anspruch zu nehmen, wenn er nicht schon 1463 gestorben wäre, während unser Altar wohl erst um das Jahr 1473 gearbeitet wurde.

[1]) In diesem Materiale sind überhaupt aussen und innen alle architektonischen Glieder und alles Ornament ausgeführt, soweit für letzteres nicht Terracotta in Anwendung gebracht wurde. Leider ist der geringen Wetterbeständigkeit der Pietra serena auch der in manchen Partien des Aeussern arg mitgenommene Zustand des Baus zuzuschreiben, für dessen Erhaltung bis in die jüngsten Tage herab nichts geschah. Erst vor kurzem sicherte ein bedeutendes Legat einer Tochter der Familie, der Marchesa Eleonora Torrigiani-

als Sockel einer Balustrade zwischen ihnen durchgeführt sind [1]). Auch das Profil ihrer Brüstung ist an den Säulen noch zu erkennen. Wahrscheinlich war das Geländer — ähnlich wie es Brunelleschi an den beiden Galerieumgängen des Kuppeltambours und an den Stockwerksgurten des Pal. Pitti anbrachte — von jonischen Zwergsäulchen als Baluster gebildet und in der mittlern Intercolumnie, dem Eingang entsprechend, unterbrochen. Die Säulencapitelle haben die uns von S. Lorenzo her bekannte Bildung und Formenbehandlung, doch geben ihnen die stärker herausgeschwungenen Eckstengel schlankere und feinere Umrisse. An Schönheit übertreffen sie die aller übrigen Brunelleschischen Bauten und kommen wohl dem Ideal des Meisters für diese Art Gebilde am nächsten [2]). Das Hauptgebälke über den Säulen (und das ihm entsprechende über den Wandpilastern) sucht in Grazie der Verhältnisse, Feinheit der Profilierung und Sorgfalt der Ausführung selbst bei Brunelleschi seinesgleichen; es wird darin auch von dem Gebälk im Innern der Capp. Pazzi nicht erreicht. Die Soffitte des Architravs zieren in vertieften Rahmenstreifen die gleichen sculpierten Stäbe und Gewinde, denen wir an den Architravlaibungen in S. Lorenzo schon begegneten; die einzelnen Balken sind auch hier von zarten Rundstäbchen gefasst, die Glieder des etwas schwächlichen Kranzgesimses mit Ausnahme eines Eierstabes völlig glatt gelassen; dessen Hängeplatte ist mit feinstem Gefühl etwas schief und am äussern Gebälk stärker ausladend gebildet; der Fries aber hat in den berühmten Cherubsmedaillons Donatellos und seiner Schüler einen Schmuck erhalten, den seine künstlerische Vollendung weit über die Bedeutung eines blossen Decorationsmotivs erhebt. Lust und Schmerz des Kinderherzens in hundertfältig abgestufter Scala blicken uns aus diesen, in so reicher Mannigfaltigkeit in ihre Rundrahmen hineincomponierten reizenden Köpfchen mit der siegenden Allgewalt vollen Lebens.

Pazzi, die Mittel für eine durchgreifende Restauration, die denn auch im Jahre 1888 durch den Architekten Luigi del Moro in Angriff genommen ward. Hoffen wir, dass des Meisters Lieblingskind daraus verjüngt und nicht im mindesten seiner Züge verunstaltet wiedererstehen möge!

[1]) Aehnlich läuft auch das Profil der Pilasterbasen als Sockel der Capellenwand zwischen jenen durch.

[2]) An ihnen, wie an den Pilastercapitellen der Vorhalle lässt sich wieder eine andere Hand erkennen, als die der Meister, welche die analogen Bauglieder im Innern gemeisselt haben.

verklärt von reinster Schönheit, entgegen. Nicht nur in dieser Beziehung, sondern auch, was die Grössenverhältnisse der Medaillons und ihre Verteilung in der Friesfläche betrifft, kann sich der Fries der alten Sacristei mit dem unserigen nicht messen. Auch an diesem sind übrigens die zum Teil ziemlich mitgenommenen Terracottamedaillons im Gebälke der Capellenwand weitaus geringer. Den Fries des obern Gebälkes, das nicht weniger schön, nur mit etwas vollerem Kranzgesims gebildet ist, hat der Meister entsprechend seiner grösseren Entfernung vom Auge des Beschauers, bloss mit den von ihm so gern angewandten Wellencanneluren belebt, auch ihm jedoch in den beiden Wappenschildern an dessen Ecken einen eigentümlichen Schmuck und zugleich sehr wirksamen Abschluss zu geben gewusst.

Schliesslich ist noch der einfach-schön und kräftig profilierten Archivolte des Mittelbogens zu gedenken, dessen Function durch das um sie geschlungene prächtige Eichblattgewinde wieder so sprechend versinnbildlicht wird. An ihm haben wir indes auch das einzige unorganische Moment in der Umkleidung des architektonischen Gerüstes zu verzeichnen: indem das Profil der Archivolte nicht wenigstens zum Teil schon vom Gebälke aufsteigt, sondern in seiner ganzen Breite in die Doppelpilaster des obern Geschosses gleichsam hineinschneidet, wird das Auge gezwungen, entweder dem Eindruck nachzugeben, als ob diese zarten Gebilde durch die Wucht des Bogens und der Last, die er trägt, geknickt werden müssten, oder es wird veranlasst, die ganze Gliederung der Oberwand als vorgesetzte Coulisse zu nehmen, — das eine wie das andere auf Kosten der Folgerichtigkeit des baulichen Organismus [1]).

Das dem Mittelbogen an der Rückwand der Vorhalle entsprechende Lünettenfeld trägt in reichumrahmtem Rund die sitzende Gestalt Gott-Vaters, ein Werk der Robbia. Die Wand darunter ist ganz

[1]) Bei der gewählten Anordnung der Doppelpilaster über den Säulen des Untergeschosses war dem Dilemma nicht wohl auszuweichen. Etwas anderes ist es freilich, wenn die Archivolten von Vierungsgurten oder die Bogenumrahmungen von halbrunden Schildwänden aneinander stossen. Hier wirkt die Anordnung, wo nur die innern Kanten ihrer Profile auf das Gebälk sich herabsenken, die übrige Breite der Profile sich aber gegenseitig verschneidet (wie es z. B. an der Vierung von S. Lorenzo und im Innern der Capp. Pazzi der Fall ist), viel kräftiger und scheinbar auch organischer, als wenn die Archivolte mit ihrer vollen Profilbreite vom Gebälk aufsteigt (wie bei den Wandbogen der Sagrestia vecchia).

von der grossen Eingangspforte ausgefüllt. Ein einfaches Gewände von wenigen glatten Gliedern, durch einen Flachgiebel gekrönt, der ohne Vermittelung eines Frieses direkt auf den mit dem Wappen der Pazzi geschmückten Thürsturz aufsetzt, umrahmt in wirksamem Contrast die reichgeschnitzte Holzthür, auch sie ein Wunderwerk ihrer Art. Je fünf quadratische Felder an jedem Flügel, mit grossen Rosetten ausgefüllt und von sculpierten breiten Bändern eingefasst, an deren Kreuzungen wieder kleinere Rosetten und Knöpfe sitzen, alles dies in leichtem Relief behandelt, bilden das Formengerüste. Aber welcher Reichtum der Phantasie in der Erfindung, welcher Geschmack in der Verwendung der decorativen Motive, welches Verständnis in der Abstufung zwischen Haupt- und Nebenformen, in der Verteilung von glatter Fläche und sculpiertem Ornament, und welche Sorgfalt der technischen Behandlung, die bei aller Flachheit des Reliefs alles bis ins Kleinste scharf und klar zur Geltung bringt, ist hier an eine anspruchslose Arbeit des „Kunsthandwerks" (!) gewendet.

Wir haben oben gesehen, dass Giuliano da Majano an den Arbeiten in der Capelle im letzten Stadium ihrer Vollendung (um 1473) mitbeteiligt war. Diese holzgeschnitzte Thür wäre das einzige, was sich ihm daran mit einiger Wahrscheinlichkeit und Berechtigung zuschreiben liesse. Wir wissen ja, dass er — von Hause aus Tischler und Intarsiator — in Arbeiten dieser Art hervorragte, wenn auch, was wir davon noch heute besitzen, vorzugsweise die Anwendung der Intarsia, nicht der Schnitzerei zeigt[1]). Aber hier sollte ja das Werk den Einflüssen der Witterung widerstehen, konnte also nicht in der ersteren Technik hergestellt werden. Auch wird diese Thür wohl eine der letzten Arbeiten gewesen sein, an deren Ausführung man gedacht hat, was dann mit dem Zeitpunkt, in dem man Giulianos Mitwirkung in Anspruch nahm, gut stimmen würde. In stilistischer Hinsicht finden wir an unserem Werke zum Teil Ornamentmotive, die sonst bei Brunelleschi nirgends vorkommen, deren Reichtum über die sinnvolle Einfachheit, deren Charakter im allgemeinen über die Formensprache des Meisters hinaus schon auf eine spätere Epoche weist.

Mit dem vollsten Reichtum ornamentalen Schmuckes hat der

---

[1]) Vasari II, 480 ff.; C. de Fabriczy, Giuliano da Majano (im Archivio storico dell' Arte III, 441 ff.) und Arte e Storia X, 20.

Meister endlich die Decke der Vorhalle ausgestattet. Von jeder Säule zum correspondierenden Wandpilaster hin spannen sich breite, kräftig profilierte Bogen, an ihren Laibungen mit den bekannten sculpierten Stäben und Gewinden in vertieften Füllungen geschmückt. Eine breite Tonnengurte schliesst zwischen ihnen die Decke, in zwei Reihen von je fünf grossen Cassettenfeldern gegliedert, die auf dem Grunde ihrer reichsculpierten Rahmenfelder mächtige, frei herausgearbeitete Rosetten von Eichblättern tragen. Alles dies ist in mildem, bläulichgrauem Macigno in tadelloser technischer Vollendung ausgeführt. Um aber die Kuppel, welche die Tonnen der beiden Flügel der Vorhalle in der Mitte, dem Triumphbogen und dem Eingang zum Innern entsprechend, unterbricht, durch noch festlicheren Schmuck auszuzeichnen, liess Brunelleschi sie — ein Vorbild für so viele der herrlichsten Zierbauten der Renaissance — durch die Werkstatt Lucas della Robbia in farbiger glasierter Terracotta herstellen. Vier Reihen nach ihrem Scheitel sich verjüngender runder Teller, deren weissen Rand grüne Lorbeergewinde, deren vertiefte Laibung blaue, vielgerippte Muscheln mit gelben, frei herausstehenden Rosettchen in der Mitte zieren, umkleiden die innere Kuppelfläche. Die Zwickel zwischen den Tellern sind von grünen und rötlichen Fliesen mit goldenen Sternen in deren Mitte ausgefüllt. Den Schlussstein des Gewölbes aber bildet ein grösserer, reich profilierter Teller, der, von einem prächtigen Fruchtkranz umschlossen, über der vertieften roten Muschel seines Mittelfeldes frei schwebend, das Wappen der Pazzi — zwei goldene Delphine zwischen fünf Kreuzen in blauem Felde — trägt. Nach unten ruht die Kuppel auf einer Ringgurte, die als prachtvoller Eichblattrundstab gemeisselt ist, und von der aus sich die Zwickel zwischen den Gurtbögen herabsenken. In seiner sinnreichen Weise, die die Gebilde der organischen Natur so gern als Symbole für die Functionen architektonischer Glieder verwendet, hat der Meister hier (wie auch bei dem Chorkuppelchen im Innern und in der Sagrestia vecchia) stark gerippte und gehöhlte Muschelschalen in die Zwickelecken gespannt, die mit ihrem obern Rande gleichsam die Laibungsfläche des Zwickels zu stützen scheinen, während unten an ihrem Kopf nicht mehr die Wölbung des letztern, sondern die rechteckig einspringende Kante des Grundquadrats sich fortsetzt. „Die Muschel erscheint dadurch als in die Ecke hineingedrängt, durch ihre Kraft die Last des Gewölbes auffangend und haltend, und gewinnt mächtig an Leben“ (Paulus).

Ueberaus herrlich aber ist der Eindruck, den im wechselnden Spiel des Lichts, im Reiz der mannigfachen Durchblicke, die die Vorhalle gewährt, der Contrast dieses decorativen Wunderwerkes in seiner heiteren Farbenfülle mit den ernsten, tiefen Tönen der an sie schliessenden Steindecke und den kräftigen Schatten ihrer Cassetten auf den Beschauer übt. Und wenn er von ihm seine Blicke wieder auf die graziöse Conception der Façade richtet und sie mit den harmonischen Verhältnissen und reinen Formen ihrer Gliederung erfüllt; wenn er wieder ins Innere tretend und ganz dem Genuss der Schönheit des Raumes und der wunderbaren Durchbildung und Ausschmückung seiner Formen hingegeben, darin „noch die Wärme, die Glut des schöpferischen Funkens, der die grosse Läuterungsflamme der Renaissance entzündete", zu spüren vermeint, — dann wird sich seiner immer von neuem staunende, ja ehrfürchtige Bewunderung bemächtigen vor der Macht eines Genius, dem es gegeben war, gleich mit dem ersten Schritt das Höchste, in sich Vollkommenste in der neuen Bauweise zu erreichen, das — als Vorbild in Anlage und Formen Jahrhunderte lang fortwirkend — von keinem folgenden Werk in ihrer weiteren Entfaltung übertroffen, kaum durch die eine oder andere Schöpfung der grössten späteren Meister erreicht werden konnte.

Wie die Capelle der Pazzi, so verdankt auch Brunelleschis letzte Schöpfung auf dem Gebiet der kirchlichen Baukunst [1]) ihr Entstehen der Ruhmesselnsucht, die die Menschen der Renaissance verzehrte. Das Verlangen zum mindesten, ihren Namen mit einer monumentalen Stiftung von bleibender Bedeutung dem Andenken kommender Jahrhunderte zu überliefern, war bei den Donatoren, die — wenigstens mittelbar — die Erbauung des Oratoriums von S. Maria degli Angeli veranlassten, nicht weniger brennend, als in den Acciajuoli, Davanzati, Medici, Quaratesi und Rucellai, denen

[1]) Wenn Moreni in einer Anmerkung zu Baldinuccis Vita di Filippo di Ser Brunellesco, Firenze 1812, p. 99 n. 1, der Localtradition folgend, unserm Meister noch einen Kirchenbau, das Oratorium der Heiligen Petrus und Paulus zu Pescia, gewöhnlich Madonna di piè di Piazza genannt, zuschreibt, so wird diese Attribution schon durch die flüchtigste Prüfung der unbeholfenen, ja rohen Formen des Bauwerks Lügen gestraft. Wahrscheinlich ist es eine Schöpfung von Brunelleschis Schüler und Adoptivsohn Andrea Cavalcanti, der aus dem benachbarten Borgo a Buggiano stammte (siehe Vasari II, 383 n. 2).

Florenz mit die herrlichsten Zeugnisse für die unversiegliche Gestaltungskraft und das unerreichte Schönheitsgefühl jener Epoche verdankt. Nicht ihre Schuld war es, wenn die Verwirklichung ihrer Absichten Hindernissen begegnete, die ihr Vorhaben schon im Beginn hemmten und ihren Ehrentempel bloss als trübselige Ruine der Nachwelt überlieferten.

Filippo di Stefano degli Scolari (1369—1426), bekannter unter dem Beinamen Pippo Spano, den er später nach der von ihm bekleideten Würde eines Obergespans der Grafschaft Temesvár in Ungarn führte, war vom Gehilfen des in Ofen angesiedelten florentiner Handelsherrn Luca del Pecchia zum Liebling König Sigismunds und zu einem der höchsten Räte der Krone und glücklichsten Heerführer in den Kriegen gegen die Türken emporgestiegen [1]). Der Sprosse einer erst durch ihn zu Berühmtheit gelangten Seitenlinie des altangesehenen Optimatengeschlechts der Buondelmonte, hatte er im Glück der übrigen Mitglieder seiner Familie nicht vergessen und neben andern einen jüngeren Bruder Matteo in hervorragender militärischer Stellung, einen Vetter Andrea di Filippo aber als Bischof von Grosswardein in seine neue Heimat gezogen. Diese Beiden nun setzten ihn bei ihrem Tode — Anfangs des Jahres 1426 — zum Universalerben ein. Doch knüpfte Matteo an sein Vermächtnis die Bedingung, Filippo müsse den Bau eines Camaldulenserklosters, den er — Matteo — auf ihrer elterlichen Besitzung zu S. Stefano a Tizzano in der Nähe von Florenz begonnen hatte, zu Ende führen, während Andrea ihm die Errichtung eines gleichen Klosters auf seinem Landgute zu Vicchio Maggio auferlegte, und beide für den Fall, als der Erbe sich der Erfüllung ihrer testamentarischen Verfügungen entschlagen sollte, die Consuln der Tuchhändlerzunft (Arte di Calimala) zu Vollstreckern derselben bestellten.

Filippo trat die Erbschaft zwar an, suchte aber sofort bei Papst Martin V. um die Erlaubnis nach, statt zweier Klöster, weil die Hinterlassenschaft dazu nicht ausreiche, bloss eines erbauen zu dürfen. Ehe indes der gewährte päpstliche Dispens in seine Hände gelangt war, ereilte auch ihn, am 27. Dezember 1426, der Tod, und die Verpflichtung, für die Ausführung der Stiftungen Matteo und

[1]) Näheres über den Genannten bei Dom. Mellini, Vita di Filippo Scolari. Firenze 1570, sowie in zwei gleichzeitigen Biographien, die mit wertvollen Commentaren zuerst im Archivio storico italiano, Firenze 1843, t. IV, p. 117 sqq. veröffentlicht wurden.

Andrea Scolaris Sorge zu tragen, ging auf die Brüder Filippo, Lorenzo und Giovanni di Riniero Scolari über, die er als seine nächsten Verwandten zu Universalerben eingesetzt hatte. Als diese nun keine Anstalten dazu trafen, nahmen die Vorstände der Calimalazunft ihres Executorenrechtes wahr, erwirkten vorerst bei der Signorie dessen Anerkennung [1]) und erneuerten sodann das Gesuch bei der römischen Curie um Aenderung der Bestimmung der fraglichen Schenkungen. Nachdem es sich nämlich inzwischen herausgestellt hatte, dass die daraus zu realisierenden Mittel nicht einmal zum Bau und Unterhalt eines einzigen, geschweige denn zweier Klöster hinreichen würden, baten sie um die Erlaubnis, dieselbe zu Nutz und Frommen einer schon bestehenden Niederlassung des Camaldulenserordens verwenden zu dürfen. Zugleich traten sie mit den Erben in Unterhandlungen ein, die zu dem Resultat führten, dass diese die Last, welche auf dem Vermächtnis ruhte, mit 5000 Goldgulden ablösten. Und da unterdessen auch die gewünschte Einwilligung Papst Eugens IV. eingetroffen war, galt es nunmehr, die zweck-

[1]) 1427 Xbre 20. Havendo il Mag^co et Egregio Cav^re M. Matteo del gia Stefano delli Scolari di firenze fatto il suo ultimo testam^to nella Città di Varadino in Ungheria l'anno 1426 Ind^e 4 a 13 Gen^o more Ungharico, nel qual lassa suo herede l' Illmo Cav^re M. filippo Spano Conte di Comitiva (?) su^o fratt^o carnale, con obligo di fondare un Monasterio sotto nome di S. Giuliano, et di S. Antonio nel suo Palazzo posto nel popolo di S. Stefano à Tizzano nel qual Monasterio stiano almeno dieci Monaci dell' ordine di Camaldoli per celebrare i divini offizi et havendo il Med^mo anno 1426 a di 4 Gen^o sud^o fatto anche il suo testam^to il Rev^do Padre B. B. Andrea di filippo del già Renzo delli Scolari di firenze et Vescovo di Varadino, et istituito suo herede il sud^o Sig^re Cav^re M. filippo delli Scolari soprad^o con obligo pure ancor per lui di fare un Monasterio nelle possessioni del Med^mo testatore in luogo d^o Vichiomaggio lequali possessioni il testatore comprò da Gherardini, et d^o Monasterio sia sotto titolo di S. Maria del ordine di Camaldoli conforme a frati dell' Angeli di firz^e, et che si doti da starci del continuo almeno 10 Monaci preti da celebrare et perche dopo la morte del uno e del altro testatore, il sud^o filippo delli Scolari ha ottenuto da Papa Martino V. di esser dispensato difar uno de due Monasteri, per non esser tanti effetti in d^e heredità, et essendo stati lassati essecutori del testam^to primo che fece M. Matteo in firenze, et non revocati i Consoli dell' arte di Calimala francesi (sic!), come anche ha fatto il Vescovo nel suo. La Sig^ria dà ordine che di Consoli delli effetti di d^e credità faccino uno de di Monasteri in uno de Luoghi sudi poiche ne per d^o M. filippo aut ejus heredes aut esecutores post mortem dictorum testatorum nichil fuit actum in costrutione dictorum Monasteriorum (Spogli del Del Migliore Cod. Mss. della Magliabechiana XXV. 393. p. 390).

entsprechendste Verwendung dieser Summe im Einvernehmen mit dem Orden zu bestimmen.

Wir glauben nicht zu irren, wenn wir für die Herbeiführung der Entscheidung in dem Sinne, wie sie nun thatsächlich erfolgte, dem damaligen General der Camaldulenser, Fra Ambrogio Traversari (1386—1439) bestimmenden Einfluss beimessen, obwohl uns dafür urkundliche Zeugnisse nicht zur Verfügung stehen[1]). Seit 1401 dem Kloster S. Maria degli Angeli angehörend, stand er in der vordersten Reihe der florentinischen Humanisten. Mit ihren Coryphäen, den Niccolò Niccoli, Gianozzo Manetti, Poggio und Marsuppini eng befreundet, zog er durch den Ruf seines reinen Wandels und seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit alles, was in Florenz an wissenschaftlichen Studien Anteil nahm, nach seinem Kloster, wo er über die Werke der Classiker und Kirchenväter Vorträge hielt, über philosophische und theologische Fragen Disputationen veranstaltete. Auch der neuen Kunstströmung kann er im Geiste der die gesamte Bildung ihrer Zeit umfassenden Führer der wissenschaftlichen Wiedergeburt nicht fremd gegenüber gestanden haben[2]). Was liegt also näher und scheint berechtigter, als die Vermutung, er habe, da die Frage zur Entscheidung kam, welchem der Klöster des Ordens, dem er seit 1431 vorstand, das Vermächtnis der Scolari zugewendet werden solle, seine jedenfalls gewichtige Stimme zu Gunsten desjenigen in die Wagschale gelegt, dem er selbst ein Menschenalter hindurch angehört hatte? Wie dem auch

---

[1]) Richa (Notizie istoriche delle chiese fiorentine t. VIII, p. 173) vindiciert ihm geradezu das Verdienst, die Einwilligung Martins V. zur Errichtung des Oratoriums am Kloster der Angeli erwirkt zu haben, ohne jedoch dafür actenmässige Belege beizubringen. Wir wissen dagegen aus der obigen, auf urkundlichen Daten fussenden Darstellung, dass die in Rede stehende Erlaubnis erst von Eugen IV. und nicht mit der speciellen Beschränkung, das Legat für das genannte Kloster zu verwenden, gewährt ward.

[2]) Eine reichfliessende Quelle zur nähern Kenntnis der so sympathischen Persönlichkeit Fra Ambrogios besitzen wir in seinen von Canneto herausgegebenen Briefen (Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium Latinae Epistolae etc, Florentiae 1759). In der Einleitung dazu gibt Laur. Mehus auch eine Biographie Ambrogios. Vergl. auch die Lebensbeschreibung desselben in Vespasiano Bisticcis Vite. Das Bild, welches G. Voigt (die Wiederbelebung des classischen Altertums I, 317 ff.) von ihm entwirft, leidet allzusehr unter der scharfen und grämlichen Beleuchtung, in der dem Verfasser fast nur die Fehler und Schwächen der Humanisten bemerkbar werden.

sei, urkundlich steht fest, dass am 2. April 1434 zwischen den Consuln der Tuchhändlerzunft und den Mönchen von S. Maria degli Angeli eine Uebereinkunft abgeschlossen wurde, der zufolge die Summe obiger 5000 Goldgulden für den Bau eines der Jungfrau Maria und den zwölf Aposteln geweihten Bethauses auf dem Grund und Boden ihres Klosters verwendet und ihm die Benennung „Oratorio degli Scolari agli Angeli" beigelegt werden sollte[1]).

Dass Brunelleschi den Bauauftrag dazu erhielt und das Werk nach Zeichnungen und Modellen sofort in Angriff nahm, wird uns von seinen Biographen übereinstimmend berichtet[2]). Kaum waren jedoch die Umfassungsmauern auf etwa neun Ellen Höhe aufgeführt, als das Unternehmen ins Stocken geriet, weil — wie Vasari erzählt — die dazu in Staatsschuldverschreibungen hinterlegten Gelder zu Zwecken der Verwaltung, wahrscheinlich im Kriege gegen Lucca, verbraucht worden waren[3]). In dieser formlosen Gestalt ist denn auch der Bau an der Südecke der Via degli Alfani und del Castellaccio (welch letztere ihren Namen eben von seiner volkstümlichen Benennung trägt) bis auf unsere Tage gekommen, nachdem die Absicht des Grossherzogs Cosimo I., ihn auszubauen und den Zwecken der 1562 neubegründeten Accademia del Disegno, der Nachfolgerin der seit 1350 bestehenden florentiner Künstlergenossenschaft (Compagnia di S. Luca) zu widmen, an der Weigerung der Mönche gescheitert war, ihr Besitzrecht daran abzutreten[4]).

---

[1]) Der vorstehenden Darstellung liegen urkundliche Nachweise zu Grunde, die G. Canestrini aus den Acten der Arte de' Mercanti di Calimala im florentinischen Staatsarchiv mitgeteilt hat (siehe dessen Discorso sulle relazioni di Firenze coll' Ungheria im Archivio storico italiano t. IV, p. 208 sqq.). In den wesentlichen Punkten stimmt damit auch die Erzählung bei Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brunellesco p. 104 überein, der aus Fra Agost. Fortunios Historiarum Camaldulensium Pars Posterior. Venetia 1575, p. 128 et sqq. geschöpft hat.

[2]) Manetti (ediz. Frey) S. 105 und Vasari II, 372. Der erstere führt zweimal ausdrücklich das von Filippo verfertigte Modell an (a. a. O. S. 106, Z. 3 und S. 114, Z. 18) und auch Vasari spricht an der angeführten Stelle zuerst vom Modell und dann von Zeichnungen für den Bau.

[3]) Es kann sich hierbei nicht um den ersten unglücklichen Zug gegen Lucca in den Jahren 1430—33 handeln, der uns im folgenden noch beschäftigen wird, weil unser Held daran auch Teil hatte; sondern nur um den zweiten, im Frühling 1437 begonnenen Krieg.

[4]) Vasari VI, 657 sqq.

„Il bizzarrissimo tempio degli Angeli" — wie Vasari unsern Bau bezeichnet — ist die einzige ganz consequente Centralanlage, die Brunelleschi geplant hat[1]). Um ein regelmässiges Achteck gruppieren sich, dessen Seiten entsprechend, quadratische Ausbauten, die durch flachrunde, in die zwischen ihnen übrig bleibenden Mauerzwickel vertiefte Nischen erweitert, einen Kranz von Capellen annähernd elliptischer Form rings um den kuppelbedeckten Mittelraum schlingen. Es sind die ersten Nischen, die in der modernen Baukunst ihre Anwendung finden, gewiss — wie Burckhardt feinsinnig bemerkt — nicht bloss zur Stoffersparnis, sondern damit das Prinzip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge. Da die Capellen untereinander bloss mittels schmaler Durchgänge in den sie trennenden Mauersegmenten communicieren, so ist für unsere Anlage der Eindruck des von einer Anzahl selbständiger, unabhängiger Anbauten, nicht aber von einem Umgang umschlossenen Centralraumes der entscheidende. Für die äussere Begrenzung des Grundplans sind die Ecken des Octogons, um die in dieselben fallenden Mauerkeile, welche den Organismus des Bauwerks zwecklos beschweren würden, auszumerzen, so abgeschnitten, dass jene sich als regelmässiges Sechzehneck darstellt.

Die in sich geschlossene Klarheit dieser originellen Plandisposition ist wieder ganz Brunelleschis Eigentum, wiewohl für sie — und es ist dies der einzige Fall unter allen baulichen Conceptionen des Meisters — eine unmittelbare Beeinflussung durch das Vorbild antiker Rundbauten sich mit ziemlicher Bestimmtheit nachweisen lässt. In erster Linie kommt dafür der sog. Tempel der Minerva Medica in Rom in Betracht, ein kuppelgewölbtes Zehneck von 25 Meter Lichtweite, an dessen Seiten sich ringsum halbkreisförmige Exedren schliessen, über denen die Umfassungsmauer des

---

[1]) Wir besitzen bis heute noch keine genaue Aufnahme der vorhandenen Fragmente des Baus. Eine wenigstens in allem Wesentlichen auf Messungen basierte Skizze des Grundrisses bei Laspeyres (Taf. IV No. 10) ergibt folgende Hauptdimensionen:

Durchmesser des innern Achtecks	15,80	Meter
„ „ äussern Sechzehnecks . .	29,30	„
Seitenlänge des Achtecks	6,55	„
„ „ Sechzehnecks	5,70	„
Tiefe der Capellen	6.00	„
Breite „ „	8,00	„

Zehnecks von grossen Rundbogenfenstern durchbrochen wird [1]). Schon die frühbyzantinische Architektur hatte für den Hauptraum von S. Vitale in Ravenna — ein Monument, das Brunelleschi gewiss auch kannte — das Motiv des von halbrunden Nischen umkränzten Vielecks, wohl von derselben Quelle her, aufgenommen (bekanntlich spielt es in der ferneren Entwickelung dieses Spiels eine bedeutende Rolle). Der von anderer Seite behauptete Einfluss altchristlicher Rundbauten und mittelalterlicher Taufkirchen auf die Conception des Tempels der Angeli ist dagegen kaum durch den Nachweis eines besondern Vorbildes zu erhärten [2]). Selbst was davon noch am ehesten diese Qualification beanspruchen könnte, wie etwa die Capellenbauten S. Sisto und S. Aquino an S. Lorenzo zu Mailand, des alten Doms zu Brescia nicht zu gedenken, steht unserem Bau doch viel weniger nahe, als seine angeführten römischen Vorläufer [3]). Höchstens könnte man das Herübernehmen des für die Baptisterien altgeheiligten Grundrissoctogons dafür gelten lassen. Ein äusserer Grund dazu lag übrigens in unserem Falle in der Bestimmung der Bauherren, wonach in dem Neubau ausser der Patronin des Klosters auch den

---

[1]) A. Springer (Bilder aus der Kunstgeschichte Bd. I, S. 248) hat zuerst auf den Zusammenhang des genannten Monumentes mit der Anlage Brunelleschis hingewiesen. Vergl. dessen Aufnahmen bei L. Canina, Gli edifizi di Roma antica etc. Roma 1848—56, Vol. II, tav. 75. Ebendort (Vol. VI, tav. 16) findet sich auch der Grundriss eines Grabmals an der Via Appia: ein Rund von 10 Meter Weite, von sechs Halbkreisnischen umschlossen, deren einer ein rechteckiger Vorraum als Vestibül vorgelegt ist. — gleichsam eine Vorstufe für den Bau der Minerva Medica und als solche auch für die Conception von S. Maria degli Angeli in Betracht kommend. Das Denkmal konnte Brunelleschi bei seinen Studienstreifzügen in der Campagna sehr wohl aufgestossen sein.

[2]) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1888, t. I, p. 450.

[3]) Eine überraschende Analogie in der allgemeinen Plandisposition, die sich sogar auf die annähernde Gleichheit der Hauptabmessungen erstreckt, zeigt er hingegen mit der ehemaligen Palastcapelle Carls des Grossen, dem jetzigen Münster zu Aachen, ohne dass daraus indes irgend welche gegenseitige Beeinflussung gefolgert werden dürfte: Hier wie dort im Innern ein Octogon, im Aeussern ein Sechzehneck; hier wie dort quadratische Nebenräume rings um den Centralraum; nur treten freilich an Stelle der dieselben beim Aachener Bau zu einem vollständigen Umgang verbindenden dreieckigen Felder beim florentiner Tempel die durch Nischen gegliederten vollen Mauersegmente, durch welche hindurch die Communication um den Mittelraum nur mittels schmaler Durchgänge hergestellt ist.

zwölf Aposteln Capellen geweiht werden sollten. Brunelleschi entsprach dieser Bedingung, indem er die Hauptcapelle der Jungfrau Maria, je drei jederseits daranschliessende aber den sechs Apostelpaaren bestimmte; in die achte, der ersteren gegenüberliegende legte er den Eingang, der sich an der mit Via Castellacio parallel laufenden Achteckseite befand (siehe unten). Hinter der Mariencapelle sollte ein rechteckiger Raum angebaut werden, wohl um als Sacristei zu dienen, wenn er nicht dazu bestimmt war, den Altar der Patronin aufzunehmen, in welchem Falle dann die Capelle davor gleichsam als Vorraum der Cappella maggiore gedient hätte (der an die Rückwand dieser letzteren anschliessende und ehemals vom Kreuzgang des Klosters zugängliche Anbau von vier kleinen Devotionscapellen in einer Reihe nebeneinander war eine spätere Zuthat, keinesfalls schon vom Erbauer vorgesehen).

Die vorstehend entwickelte Disposition des Grundplans ergibt sich aus den an Ort und Stelle vorhandenen Anfängen der Anlage. Was den beabsichtigten Aufbau derselben betrifft, so lässt auch er sich teils schon aus jenen Anfängen erkennen, teils gibt uns eine Skizze darüber Aufklärung, die der Meister entwarf und die uns wenigstens in Nachbildungen noch heute zugänglich ist[1]). Der Mittelraum

[1]) Der Originalentwurf Brunelleschis (Grund- und Aufriss) soll aus dem Kloster degli Angeli, wo er seit dem Bau aufbewahrt wurde, auf manchen Umwegen in den Besitz des Marchese Gins. Pucci in Florenz gelangt sein, sich jedoch in einem so kläglichen Zustande befinden, dass daraus kaum mehr etwas zu entnehmen ist. Eine von dem florentinischen Architekten Gherardo Silvani (1579—1675) verfertigte, jedoch — wie schon G. del Rosso (Descrizione di alcuni disegni di architettura ornativa etc. Pisa 1818, p. 32 sqq.) nachgewiesen hat — im Aufriss zum Teil willkürlich und in unrichtigen Verhältnissen ergänzte Copie der Skizze Brunelleschis wurde in Guattanis Memorie per le belle arti, Roma 1786, t. II, disp. 2, p. XXXIX reproduciert und ging daraus in die bekannten kunsthistorischen Bilderwerke über. Eine getreuere Restitution des Aufrisses bezw. Durchschnitts, angeblich nach der Originalzeichnung, findet sich in Lastris Osservatore Fiorentino 3. ediz., Firenze 1821, t. II, p. 167. — Auch Vasari erwähnt, nachdem er in der ersten Auflage seiner Vite nur von dem bei den Mönchen aufbewahrten Entwurf gesprochen, in der zweiten eine in seiner eigenen Sammlung befindliche Zeichnung zu Brunelleschis Bau von der Hand desselben; und zwar können beide nicht identisch gewesen sein, da die erstere laut der vorcitierten Quelle erst bei der Aufhebung des Klosters im Jahre 1808 in andere Hände überging. Dagegen könnte die Zeichnung, die Baldinucci (La vita etc. p. 108) als in seinem Besitz befindlich erwähnt, und die in der Sammlung Vasaris ein und dieselbe gewesen sein. Von keinem

sollte sich mit einem achteckigen Tambur aus dem durch hohe Arcaden gegen ihn geöffneten Capellenkranz herausheben und von einer Halbkreiskuppel überwölbt werden. Acht Rundfenster im Tambur über den Arcadenbögen sollten auch den Capellen, für die keine eigenen Lichtöffnungen vorgesehen waren, ein volles, ruhiges Oberlicht zuführen. In Bezug auf das Formengerüst aber, womit Brunelleschi seine interessante Conception bekleiden wollte, sind wir einzig auf die an ihrem Fragment existierenden Ansätze dazu angewiesen; denn aus den erwähnten Skizzen lässt sich Näheres hierüber wegen ihrer Unvollständigkeit und ihres kleinen Massstabes kaum entnehmen. Am Aeussern sind die Wandflächen der allein noch aus dem anschliessenden Gebäudecomplex sichtbar herausstehenden, auf etwa 6 Meter Höhe in Bruchsteinen aufgemauerten fünf Seiten des Sechzehnecks über einem einfachen Macignosockel

---

Werke des Meisters haben sich so viele Aufnahmen und Skizzen des Grundplans aus der Renaissance und späterer Zeit erhalten, — ein Beweis, welche Aufmerksamkeit die Originalität der Anlage erregte. So bewahrt die Sammlung der Uffizien allein acht Handzeichnungen davon, deren wertvollste, Jac. Sansovino zugeschrieben (No. 1949^{v}; siehe p. 52 des Ferrischen Katalogs), eine genau côtierte Aufnahme des Grundrisses gibt. Sonderbarerweise wird in ihr die Anordnung der Pilaster in den Ecken des Octogons nicht kenntlich gemacht, dagegen ist das rechteckige Chörchen als Cappella maggiore angegeben. — Auch das Skizzenbuch Giulianos da Sangallo in der Barberina enthält einen mit Tempio degli Angeli bezeichneten Grundriss; ebenso die Handschrift B Lionardos da Vinci im Institut de France eine nur in unwesentlichem abweichende Skizze davon (reproduciert bei J. P. Richter, The literary works of Leonardo da Vinci etc. London 1883, vol. II, pl. 94, No. 3). Endlich ist erst jüngst eine Planskizze von Michelangelos Hand bezeichnet: tempio ... agli angoli brunelescho, auf einem Blatt unter andern Skizzen des Meisters im Museum der Schule von Rugby aufgefunden worden (siehe Schmarsow, Aus dem Kunstmuseum der Schule zu Rugby, im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen Bd. IX, S. 135). Um so merkwürdiger ist es, dass — worauf schon Laspeyres aufmerksam macht — die Grundrissidee von S. Maria degli Angeli in keinem ausgeführten späteren Renaissancebau wiederkehrt. Nur in einigen Entwürfen Antonios da Sangallo d. j. für S. Peter hat der Genannte das Motiv in mehr nebensächlicher Anwendung an den vier grossen achteckigen Eckcapellen nachgewiesen. Die Originalzeichnung Sangallos findet sich wiedergegeben bei v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe zu S. Peter in Rom Taf. 39, Fig. 6; Restitutionen des Grundplanes darnach gibt Simil, Le Vatican t. I, pl. 10, fig. 1, pl. 13, fig. 1 u. 2. Noch nähere Analogien mit Brunelleschis Idee bietet eine Reihe der grossartigen Centralbaustudien Leonardos da Vinci, welche alle auf das Prinzip von S. Maria degli Angeli basiert sind (beschrieben und zumeist auch veröffentlicht bei J. P. Richter a. a. O. vol. II, p. 42—48).

von einer Gurte (bestehend aus Platte und steilem Carnies) in Pietra serena gefasst, die sich an den Ecken umkröpft und längs derselben verdoppelt, gleichsam als im stumpfen Winkel gebrochener Eckpilaster senkrecht emporgeführt ist, so dass jede der Wandflächen von einem profilierten Rahmenstreifen ringsum eingefasst erscheint. Halbrunde Nischen von etwa drei Meter Breite, an jeder zweiten Polygonseite in die Mauerkeile zwischen den Capellen vertieft, sollten die Masse dieser Keile erleichtern, zugleich auch das Nischensystem des Innern am Aeussern ausklingen lassen. Sie sind in den vorhandenen Grundrissskizzen angedeutet, der Beginn zu zweien davon, obwohl vermauert, auch jetzt noch etwa $3^1/_2$ Meter hoch über dem Boden sichtbar, auch ihre Rahmengewände in ganz verwittertem Zustand noch vorhanden (wieder das gleiche Carnies- und Plattenprofil).

Auch im Innern ist nur wenig vom Detail der Gliederung angelegt. Eine Sockelstufe, um die das Niveau der Capellen erhöht war, zieht sich an sieben Seiten des Mittelachtecks hin; an der achten, zum Eingang bestimmten ist sie an den Wänden der davor liegenden Capelle herumgeführt. An den Polygonecken sollten sich von ihr als Stützen für die Archivolten der Capellenarcaden Doppelpilaster erheben, deren Anlage auf 5—6 Meter Höhe samt den attischen Basen in ganz zerbröckeltem Zustand vorhanden ist. Hierbei folgte Brunelleschi der unverkümmerten Ausgestaltung von Basen und Capitellen zuliebe jener im Innern des Baptisteriums S. Giovanni zum erstenmal vorkommenden Anordnung, welche die Pilaster in den Ecken nicht ineinander verwachsen, sondern diese zwischen den Pilastern frei lässt. Wie wenig glücklich das Motiv auch hier gewirkt hätte, davon erhält man — besser als es bei dem erwähnten Vorbilde der Fall ist, wo die Farbe des Materials den störenden Eindruck abschwächt — eine überzeugende Vorstellung in den späteren Bauwerken, an denen der Versuch Brunelleschis, wenn auch bloss vereinzelt, Nachahmung fand (Sacristei von S. Spirito, Madonna dell' Umiltà zu Pistoja). — An den Capellen sind die Laibungspilaster für die Eingangsbögen, im Anschluss an die äussern Pilaster für die Archivolten der Bögen, mit den gleichen Basen wie diese erhalten; sonst noch in den äussern Capellenecken die Anlage von Viertelspilastern zur Aufnahme der Schildbogen, worauf die Hängekuppeln der Capellen ruhen sollten. Im übrigen sind deren Wände von einem Sockelband und von Rahmenwerk

umzogen, die beide in ihrem schlichten, flachen Profil ganz den analogen Gliedern am Aeussern entsprechen.

Ueberhaupt zeigt sich an unserm Bau, was die Profilierung anlangt, im Vergleich mit dem sonstigen Reichtum Brunelleschis gerade in dieser Beziehung, eine auffallende Gleichförmigkeit und Verarmung, was wohl in den beschränkten Mitteln, über die er zu dessen Ausführung gebot, seine natürlichste Erklärung finden dürfte. — In seiner jetzigen Verwahrlosung aber, und in der profanen Bestimmung, wozu es die pietätlose Gegenwart ausnützt, bietet das arme, in halber Entwickelung erstickte Kind unseres Meisters einen traurigen Anblick für den begeisterten Jünger der Kunst, der an der Stätte seines Wirkens den Spuren seines hohen Genius nachgeht: denn in den provisorisch überdachten Capellen hat das Geschäft des Alltags seine Werkstätten aufgeschlagen, und das innere unbedeckte Achteck ist zu einem gemeinsamen Hofraum herabgewürdigt [1]).

[1]) Seit dem Jahre 1866 dienen die Räume der Capellen dem Bildhauer Pazzi als Atelier.

Sechstes Kapitel.

Oeffentliche Bauten und Klosteranlagen.

Das Findelhaus, Spedale degl' Innocenti. — Die Loggia di S. Paolo auf Piazza S. Maria Novella. — Der zweite Klosterhof von S. Croce. — Die Badia von Fiesole.

Wenn für die kirchlichen Bauten Brunelleschis durchgehends dessen Autorschaft in dem Zeugnis seines ältesten Biographen verbürgt ist, so steht uns hingegen für die Werke, welche wir in diesem Kapitel zusammenfassen und die uns von den sacralen Anlagen zu den Palastbauten hinüberleiten sollen, mit einer Ausnahme nur die Beglaubigung durch spätere Ueberlieferung und das Kriterium ihrer Stilähnlichkeit mit unbezweifelten Schöpfungen des Meisters zur Gebote.

Jene Ausnahme aber ist die Anlage des Findelhauses auf Piazza dell' Annunziata, — das Ospedale degl' Innocenti, wie es im Volksmund heisst. In ihm haben wir zugleich neben der alten Sacristei von S. Lorenzo den frühesten Bau der Renaissancekunst zu begrüssen: sein Beginn fällt, wie wir gleich sehen werden, jedenfalls nicht später, vielleicht sogar etwas früher, als der des ebengenannten Werkes (10. August 1421); er wird auch mit dem letzteren ziemlich gleichzeitig gefördert und zugleich mit ihm nach langer Bauzeit beendigt. Selbst Manetti gibt ihm diese Qualification, indem er, die Besprechung der Bauwerke Brunelleschis nach der der Domkuppel mit ihm beginnend, ausdrücklich hervorhebt, er wolle mit dem frühesten den Anfang machen [1]).

Wenn wir der Darstellung bei Richa Glauben schenken dürfen, so wäre Florenz seinem spätern Kanzler, dem hervorragenden Staats-

---

[1]) Frey a. a. O. S. 102, Z. 3. Für die Baugeschichte der Innocenti vergleiche man das im Anhang VII veröffentlichte Urkundenmaterial.

mann und Humanisten Leonardo Bruni (1369—1444) für den ersten Anstoss zur Verwirklichung einer Institution verpflichtet, die, eine der frühesten ihrer Art, nicht wenig dazu beitrug, den Ruhm der Stadt und ihres Wohlthätigkeitssinnes weit über die Grenzen Italiens hinauszutragen[1]). — Als sich nämlich die Fälle mehrten, dass Neugeborene, „deren Väter und Mütter sich der Pflichten der Natur entschlugen", nachts in den Strassen der Stadt ausgesetzt wurden, und die Signorie, um Massregeln gegen diesen Missbrauch zu ergreifen, eine Versammlung des Consilio generale berief, war es die beredte und gewichtige Stimme Brunis, die sich für die Gründung eines Findelhauses erhob und unter jubelnder Zustimmung des Volkes einen Beschluss in diesem Sinne veranlasste. Bei dem durch die vorangegangenen Kriege, die nicht weniger als 11½ Millionen Goldgulden verschlungen hatten[2]), zu riesiger Höhe angewachsenen Betrag der öffentlichen Schuld konnte jedoch nicht davon die Rede sein, die Last der geplanten Stiftung dem Staatsschatz aufzubürden. Die Signorie warf daher ihre Augen auf die Zunft der Seidenweber, die Arte della Seta, nach ihrem Wappenemblem — dem alten Thor am Eingang zur Via di Por Santa Maria, an der ihr Zunfthaus lag — gewöhnlich Arte di Por Santa Maria genannt. Diese hatte nämlich gerade dazumal durch die Einführung der Kunst der Goldspinnerei einen ungemeinen Aufschwung genommen[3]) und sich schon seit einiger Zeit mit der Absicht getragen, durch die Gründung einer wohlthätigen Stiftung ihren Pflichten gegen die Allgemeinheit, wie sie in Florenz reiche Bürger, Genossenschaften und Zünfte seit jeher aufgefasst und in schönem Wetteifer geübt hatten, auch ihrerseits nachzukommen. Zu diesem Zwecke hatte sie schon im Jahre 1419 von Rinaldo di Maso degli Albizzi, dem bekannten Führer der Optimaten, um den Preis von 1700 Goldgulden ein ausgedehntes

---

[1]) Als Zeugnis dafür sei die Stelle eines Beschlusses der Signorie vom Jahre 1456 angeführt, womit einem Gesuch des Hospitalverwalters willfahrt wird: Et etiam quia manutentio dicti Hospitalis cedit ad gloriam singularem hujus Civitatis, praecipue apud exteras Christianas Nationes (siehe Richa, l. c. VIII, 125. Die Erzählung des eben genannten Autors über die Gründung des Hospitals ist übrigens Del Migliores Firenze illustrata entnommen).

[2]) Gino Capponi, Storia della republica di Firenze. Firenze 1875, t. I, p. 454.

[3]) G. Capponi, l. c. t. I, p. 450 und ausführlicher bei Paguini, Della Decima etc. Firenze 1765, t. II, p. 124.

Grundstück auf Piazza de' Servi erworben [1]). Die aus diesem Anlass eingeleiteten Verhandlungen führten denn auch bald zu einem günstigen Abschluss: denn es steht urkundlich fest, dass der Bau unseres Ospedale noch vor October 1421 in Angriff genommen ward [2]), nachdem die Signorie einen Beitrag dafür zugestanden und der Seidenzunft für alle Zukunft das Patronat darüber und das Recht gewährleistet hatte, den Spedalingo (Verweser) und die übrigen Beamten zu bestellen, Vermächtnisse und Schenkungen anzunehmen und nutzbringend anzulegen, kurzum die Stiftung ganz unabhängig zu verwalten [3]).

Was den Verlauf des Baus betrifft, so stehen uns dafür nur spärliche urkundliche Daten zur Verfügung, die indes mit der Erzählung, die Manetti darüber gibt, sich gut vereinigen und also ihre Glaubwürdigkeit bestätigen. Er berichtet, Brunelleschi habe auf Verlangen der Vorsteher der Arte della Seta den Plan für die Halle der Innocenti entworfen [1]), und zwar bloss als Zeichnung, ohne ein

---

[1]) Rosselli, Sepoltuario Fiorentino (Copie der Originalhandschrift in der Biblioteca nazionale) Vol. II, p. 157. In demselben Jahre fiel der im Entstehen begriffenen Stiftung auch schon eine Erbschaft und im folgenden eine bedeutende Schenkung in Geld (6600 Goldgulden) zu. Siehe L. Passerini, Storia degli Stabilimenti di beneficenza etc. di Firenze. Florenz 1853, p. 685.

[2]) Siehe Gaye, Carteggio etc. t. I, p. 549: 1421, 20 Oct. Ars mercatorum porte Sce. Marie construi facere et edificare incepit quoddam pulcherrimum edificium in populo Sci. Michaelis de vicedominis juxta plateam, quae dicitur de Servi etc. in quo reciperentur illi, quorum patres et matres contra naturae jura sunt desertores, videlicet parvuli, qui vulgo sumpto vocabulo dicuntur i gittatelli (Arch. delle Riformagioni a. a.: im vollen Wortlaut veröffentlicht bei Passerini, l. c. p. 942 et sqq.).

[3]) Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine etc. t. VIII, p. 114 sqq. Auch Scip. Ammirato (Istorie fiorentine, Firenze 1647, Parte I, t. II, p. 993) berichtet über die Gründung des Findelhauses a. a. 1421 . . . l'università de mercanti di Porta Santa Maria della città, havendo fabricato su la piazza de Servi uno spedale sotto titolo di Santa Maria degli Innocenti . . . ottenne dalla signoria d'esser tenuta inventora, foudatora et padrona del detto luogo, et d'esser quella alla cura della quale stesse l'elezione dello Spedaliere et degli altri ufiziali, co medesimi privilegi et grazie che havesse lo spedale di Santa Maria nuova.

[1]) Frey a. a. O. S. 102. Obwohl Manetti immer nur von dem „Portico" spricht, so leidet es, wie wir bei Besprechung der Anlage sehen werden, doch keinen Zweifel, dass sie ganz von Brunelleschi herrührt. Uebrigens bestätigt dies auch Manetti selbst durch die Stelle in seinen „Huomini singhularj":

Holzmodell dafür zu verfertigen, weil er den Maurermeistern und Steinmetzen die nötige Anleitung mündlich geben und seine Verfügungen persönlich treffen konnte [1]). Als er aber dann genötigt gewesen wäre, auf einige Zeit zu verreisen, hätte er bei seiner Rückkehr die Halle in der Form, wie sie heute dastehe, mit allen ihren Fehlern ausgeführt vorgefunden, weil sein Stellvertreter beim Bau, vom Kitzel des Besserwissens getrieben, geglaubt hätte, vom Entwurf und den Vorschriften des Meisters abweichen zu sollen. Manetti verschweigt zwar den Namen des Schuldigen, allein Vasari nennt ihn uns in der Person Francescos della Luna (geb. 1373), eines Schülers und Freundes Brunelleschis (amicissimo suo). Aus angesehener Familie stammend und mit Glücksgütern gesegnet [2]), scheint er mehr als Dilettant, denn als Fachmann bei verschiedenen baulichen Unternehmungen jener Zeit eine Rolle gespielt zu haben, wie wir ihm denn auch in Verbindung mit einem zweiten Werk Brunelleschis später noch begegnen werden. In der That wird die Angabe Vasaris, was das Persönliche betrifft, durch actenmässige Nachweise bestätigt: wir erfahren daraus, dass Brunelleschi vom Mai 1421 an und neuerdings 1425, Fr. della Luna aber 1427 und 1433 je ein Jahr lang, — und letzterer sodann von 1434 bis zum Abschluss des Baus die Würde eines der Bauvorsteher (Operaj) bekleideten [3]). Da überdies die sogleich näher zu erörternden Mängel derart sind,

---

Fugli ghuasto la faccia in molte parti e drento da prusuntuosi (Frey a. a. O. S. 118, Z. 26).

[1]) Wenn Vasari (II, 367) behauptet, Brunelleschi habe auch ein Modell zu dem Bau gemacht, das aber zu seiner Zeit nicht mehr existiert hätte, so verdient diese Angabe der bestimmten Versicherung Manettis gegenüber um so weniger Glauben, als der letztere ausdrücklich anführt, der gezeichnete Entwurf Brunelleschis sei noch im Zunfthause der Arte della Seta vorhanden.

[2]) In seiner Portata al Catasto vom Jahre 1427 (Quart. S. Maria Novella, Gonf. Leonbianco) bekennt er sich als Besitzer von vier Häusern und vier Kaufläden und Magazinen, die er alle vermietet hat, von 7 Landgütern und über 24000 Gulden Staatsschuldverschreibungen. Ausserdem hat er einen Seidenhandel. Er wohnt in S. Leonardo in Arcetri und hat dort neben dem eigenen Besitz ein Landgut von der Parte Guelfa in Pacht, welches er laut seiner Aussage in der Portata von 1446 im Jahre 1428 zu eigen erwirbt.

[3]) Laut den aus dem Libro dello spedale degl' Innocenti im florentiner Staatsarchiv von Milanesi (Vasari II, 366 n. 4) mitgeteilten Daten. Trotz eifriger Nachforschungen war das genannte Urkundenbuch an der angegebenen Stelle nicht auffindbar.

dass wir sie keinesfalls dem Meister selbst beimessen dürfen, so werden wir der Darstellung Manettis wohl Glauben schenken müssen.

Für die Feststellung jener längeren Abwesenheit Brunelleschis aber, durch welche die fehlerhafte Ausführung veranlasst ward, ist vor allem ein urkundlicher Nachweis entscheidend, laut welchem das Bauwesen gegen Ende des Jahres 1430 zum grossen Teil (jedenfalls also auch die Halle, die, wie es scheint, zuerst in Angriff genommen wurde) der Vollendung nahe war[1]). Sie musste also vor diese Zeit gefallen sein. Nun wissen wir — soweit wenigstens unsere Kenntnis in diesem Punkt auf verbürgten Nachrichten beruht — wohl von manchen kurzen Reisen Brunelleschis nach Pisa, Lastra, Castelfranco, Volterra während des fraglichen Zeitraumes, dagegen nur von einer längern, fast die ganze erste Hälfte des Jahres 1430 dauernden Abwesenheit desselben von Florenz, zuerst im Februar zur Inspection der Befestigungen von Rencine, Staggia und Castellina, und dann vom März bis Juni bei der weiter unten noch näher zu besprechenden Belagerung von Lucca[2]). Mit ihr werden wir daher auch die betreffende Angabe in Manettis Bericht am natürlichsten in Verbindung bringen, — natürlicher, als wenn wir als Veranlassung dazu mit Vasari eine Reise nach Mailand gelten lassen, die Brunelleschi zur Beratung des Herzogs Filippo Maria Visconti in Befestigungsangelegenheiten unternahm. Denn obgleich diese Reise — wie wir später darthun werden —, wenn auch nicht durch den erstgenannten Gewährsmann oder gar durch urkundliche Belege, so doch durch das Zeugnis des Anonimo Gaddiano bezw. der früheren Quellen, aus denen er schöpfte, beglaubigt erscheint, und wir nur über die Zeit, in welche sie zu versetzen sei, im Ungewissen bleiben, so dürfte sie doch jedenfalls kürzere Zeit als die angeführten, wiederholten Entsendungen Bru-

[1]) Gaye, Carteggio etc. t. I, p. 550: 1430. 29 Oct. Pro parte consulum artis mercatorum porte Sce. Marie patronorum et gubernatorum hospitalis Sce. Marie innocentium, nuncupati lo Spedale de' gittatelli (ipsi fuerunt fundatores et initiatores dicti hospitalis et gratia dei ac favore populi et vestrorum civium tam pium opus jam ad perfectionem edificiorum pro maxima parte processit et cotidie procedit) etc. folgt das Ersuchen um Gewährung der gleichen Vorrechte, wie sie das Hospital von S. Maria nuova geniesst.

[2]) Siehe die einschlägigen Daten in Milanesis Prospetto cronologico zur Biographie Brunelleschis (Vasari II. 392 sqq.), sowie das in Kapitel VIII dazu Beigebrachte.

nelleschis beansprucht, und also seinen Stellvertretern am Bau keine so günstige Gelegenheit geboten haben, ihre vermeintlichen Verbesserungen daran ungestört ins Werk zu setzen.

Was aber schliesslich die gänzliche Vollendung der Anlage trotzdem so sehr verzögerte, dass darüber fast das Doppelte der bisherigen Bauzeit verstrich, dafür fehlt uns jeder Anhalt. Die urkundlichen Quellen schweigen davon; alles was wir aus ihnen noch erfahren, ist, dass die Arbeiten am 4. Juni 1444 mit einem Gesamtaufwand von 30 000 Goldgulden abgeschlossen, die Anstalt am 24. Januar des folgenden Jahres unter dem Stiftungsverwalter Marco dal Borgo a San Lorenzo vom Bischof von Fiesole, Benozzo de' Federighi, mit grosser Feierlichkeit geweiht und eröffnet, und dass am 5. Februar, dem Tage der h. Agathe, das erste Kind darin aufgenommen und auf den Namen der Heiligen getauft wurde. Später wuchs das Institut durch Vereinigung mehrerer ähnlichen Stiftungen mit demselben zu grösserer Ausdehnung, infolge deren auch manche Um- und Anbauten notwendig wurden, die seine ursprüngliche Plandisposition zum Teil veränderten[1].

Bei der baulichen Gestaltung der Anlage hatte Brunelleschi — wie v. Geymüller sehr richtig betont[2] — zweien Bedingungen gerecht zu werden: einmal musste er den zwecklich-materiellen Bedürfnissen der gestellten Aufgabe und zwar bei den immerhin beschränkten Mitteln in möglichst ökonomischer Weise genügen; dann aber galt es, dem Bau nach aussen ein Gesicht zu geben, dass er unter Berücksichtigung der Ausdehnung des davor liegenden

[1] Vergl. hierzu die aus den Urkunden a. a. O. geschöpften Angaben Milanesis bei Vasari II, 366 n. 4 und Richa, l. c. t. VIII, p. 116. Die Verträge über die Vereinigung unserer Stiftung mit dem Brefotrofio di S. Gallo im Jahre 1463 und mit dem Spedale di S. Maria della Scala 1536 bei Richa, l. c. p. 122 sqq.

[2] Dem genannten Forscher verdanken wir eine gediegene Besprechung und die erste befriedigende Grundrissaufnahme des Ospedale degl' Innocenti in seiner Architektur der Renaissance in Toscana, München 1885 ff., Lief. II, S. 7—10. Der Uebersichtsplan bei Bruni, Storia dello Spedale di S. Maria degl' Innocenti in Firenze, Florenz 1819 kann wegen seines kleinen Massstabes keinen Anspruch auf Genauigkeit erheben. Für den Aufbau und die Details vergl. auch Gnauth und Förster, Bauwerke der Renaissance in Toscana, Wien 1865, Taf. 16.

öffentlichen Platzes diesem zu monumentaler Zierde gereiche. Der Meister erfüllte diese Anforderungen, indem er den eigentlichen Nutzbau wohl mit möglichst zweckentsprechender Anordnung seines Grundrisses ausführte, sich jedoch in den Höhen- und Weitenverhältnissen auf die von den Bedürfnissen geforderte Entwickelung beschränkte und auch sonst alle Zugeständnisse an die bloss formale Durchbildung ausschloss. Als Front aber setzte er davor eine in ihren Achsweiten und Höhenmassen über die Dimensionen jenes Nutzbaus weit hinausgehende, doch aber wieder durch gewisse Bezüge in den Verhältnissen mit ihm verknüpfte monumentale Säulenhalle mit niederem Obergeschoss. So ist er es wieder, der durch dies Motiv einer längs der Façade durchlaufenden Loggia „als Sinnbild des einladenden Empfanges und als weiter, sonniger Warteraum" (Burckhardt) den Bauwerken dieser Art jene kennzeichnende Physiognomie verlieh, wie sie uns aus so vielen Beispielen der spätern Zeit vertraut geworden ist [1].

Für die Weite der Bogenstellung der Loggia war ihm die Breite der Via della Colonna massgebend, die das Areal nach Norden zu begrenzt. Er überspannte sie mit einem auf zwei Säulen über einfachem hohem Sockel ruhenden weiten Bogen, der jederseits von einem breiten cannelierten Pilaster eingerahmt, unten den Durchgang zur genannten Strasse vermittelt, während sich darüber das Obergeschoss fortsetzt. Zwischen diesem Bogendurchgang und dem ihm ganz analogen am entgegengesetzten Ende der Façade, der die Verbindung zu einem der beiden Höfe von der Strasse aus herzustellen hatte (sie ist heute durch eine provisorische Wand auf-

[1]) Wir nennen als solche ausser der zweiten Halle Antonios da Sangallo auf dem gleichen Platze in Florenz, jene von S. Paolo auf Piazza di S. Maria novella, die jetzt vermauerte in Via S. Gallo No. 42 hinter dem Casino mediceo (noch ganz brunelleschisch, obwohl vom Ende des Quattrocento stammend), ferner das Ospedale del Ceppo zu Pistoja, das von S. Spirito in Rom (die Vorhalle zugemauert), den Porticus der Putte di Baraccano zu Bologna, den des Ospedale vecchio zu Imola, des Spedale delle Trovatelle zu Fano, und aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts die jetzt zugemauerte schöne Doppelhalle des Seminario zu Parma. Die Architektur des Mittelalters in Italien hatte die Halle, ausser ihrer Anwendung als Klosterkreuzgang und durchlaufende Gassenhalle, nur als Loggia an den Palazzi pubblici gekannt, wo sie oft als öffentlicher Durchgang das ganze Erdgeschoss einnimmt. Nur als seltene Ausnahme kommt sie auch an Kirchenfaçaden vor, wie an den Servi in Bologna, an S. Francesco zu Urbino und Fano.

gehoben), fügt Brunelleschi seine Halle ein und hebt diesen Hauptteil der Anlage mittels der bis auf Sockelhöhe der beiden Durchgänge vorgelegten Freitreppe über das Getriebe des öffentlichen Platzes empor. Ihre neun Arcaden kommen in der Achsweite von 5,85 Meter, wie schon erwähnt, derjenigen der beiden seitlichen Durchgänge (5,70 Meter) annähernd gleich. Hieraus ergibt sich für den lichten Abstand der Säulen (5,37 Meter) und ihre Höhe bis zum Bogenansatz (5,35 Meter) ein genau quadratisches Verhältnis (oder die lichte Arcadenhöhe 7,94 Meter = $1\frac{1}{2}$ Säulenhöhe samt Kämpferaufsatz 8,05 Meter), und daraus für die Halle selbst jener Eindruck des breit und einladend Hingelagertseins, der mit dem Zweck der Anlage so treffend harmoniert. Ueber den Arcaden der Loggia zieht sich, auf den hohen korinthischen Pilastern der beiden seitlichen Durchgänge ruhend, ein Architrav und darüber ein ringsum von einem Rahmenprofil eingefasstes hohes Friesfeld hin, auf dessen obern Saum, als durchlaufender Brüstungsgurte, unmittelbar die kleinen Giebelfenster des niedrigen Obergeschosses in den Achsmitten der Bögen aufsetzen. Ein ganz einfaches Gesims und das darüber weit vorragende Sparrendach bilden nach oben den Abschluss der Façade.

Mit dem Architrav nun beginnen auch die wiederholt erwähnten Verstösse des ausführenden Architekten, die Manetti, sich dabei auf den Entwurf Brunelleschis im Audienzsaale der Seidenzunft berufend, ausführlich herzählt [1]). Den ersten findet er im Fries, der in der That zu hoch für die sonstigen Verhältnisse des Baus erscheint. Ob dieser Eindruck vielleicht sich gemildert hätte, wenn sein leeres Feld mit den — wie Anfänge an den beiden Enden vermuten lassen — dafür bestimmten Wellencanneluren ausgefüllt worden wäre, bleibe dahingestellt [2]). „Ebenso — fährt Manetti fort — ist ein Fehler in zwei Fenstern und Gliedern von kleinen Pilastern, welche über dem Gurt, der die Brüstung der Fenster bildet, aufsteigen und das Gesims stützen sollten, wofür die Stelle der jetzigen Dachtraufe bestimmt war." Dass es sich hier nun die beiden Endfelder des Baus handelt, und dass die „Glieder von kleinen Pilastern" auf enggekuppelte Pilasterchen über den grossen Pilastern, wie sie an der Oberwand der Vorhalle der Capp. Pazzi vom Meister später auch angeordnet wurden, zu deuten sind, welche die, nach Manetti

[1]) Frey a. a. O. S. 102, Z. 28 ff.

[2]) Oder war es gar nicht die Absicht des Architekten, den Fries damit weiter, als es jetzt der Fall ist, auszufüllen?

fehlerhaft ausgeführten beiden Endfenster einschliessen sollten, hat v. Geymüller überzeugend dargethan. Worin aber der Fehler an den beiden Fenstern bestehen soll, ist uns nicht erfindlich. Auch beruht die Angabe Manettis, als ob das Abschlussgesims nicht vorhanden wäre, auf einem Irrtum; seine dem Charakter der übrigen Gliederungen ganz entsprechende Profilierung lässt den Zweifel, ob es nicht etwa später hinzugefügt sei, kaum aufkommen. Endlich bezeichnet unser Gewährsmann den Anbau am südlichen, rechten Ende (über dem Durchgangsbogen zum zweiten Hofe hinaus) als eine willkürliche Zuthat, die die Verhältnisse Brunelleschis verdorben habe. An ihm aber — einem glatten, von einem Eckpilaster gefassten und einer grossen Giebelthüre durchbrochenen Wandfelde — findet sich nun auch der ärgste Verstoss della Lunas: der ganze Architrav ist über dem Eckpilaster rechtwinklig umgebrochen und zur Seite desselben bis an den Sockel herabgeführt, wo er mit nochmaliger Umgliederung endet. Und entsprechend ist auch das Obergeschoss von dem umgebrochenen Schlussgesims eingesäumt. — Manetti, der diesen Fehler wiederholt rügt, spricht dabei immer nur von dem Zubau am rechten Ende der Façade. Ein ganz gleicher existiert aber auch links vom Durchgang zur Via della Colonna, doch schreibt diesen v. Geymüller erst einer im Jahre 1819 vorgenommenen Erneuerung der Anlage zu (in der That ist auf der vor dem genannten Jahre aufgenommenen Ansicht der Loggia bei Bruni der nördliche Annex noch nicht mit der bezüglichen Pilasterarchitektur bekleidet). Wahrscheinlich war jedoch auch an diesem Ende der Architrav von della Luna unmittelbar am äussern Pilaster des Strassenbogens herabgeführt worden; Baldinucci wenigstens spricht schon von dem „architrave piegato a due termini della fabbrica“ [1]). — Auf den hier in Rede stehenden Verstoss bezieht sich auch eine von Vasari verzeichnete Anekdote. Als Filippo, von seiner Reise zurückgekehrt, dem Bauführer darüber Vorwürfe gemacht habe, hätte sich dieser auf das Vorbild von S. Giovanni berufen, wo am Attikastock wirklich die gleiche Anordnung vorkommt. Worauf der Meister: „Musstest du gerade den einzigen Fehler, der an jenem Gebäude zu finden ist, nachahmen?“

So einfach Brunelleschi nach dem Vorstehenden auch das bauliche Gerüst seines Werkes gestaltete, ja so sehr er es fast auf das

[1]) Siehe dessen Vita di Fil. di Ser Brunellesco etc. p. 115.

unbedingt Nötigste beschränkte, so fand sein Erfindungsgeist dabei doch Gelegenheit, die neue Stilweise mit einer Reihe von Motiven zu bereichern, die für ihre weitere Entfaltung von grösster Bedeutung und reich genug waren, auf dass mancher der Epigonen sein künstlerisches Betriebskapital ausschliesslich daraus entlehnen konnte. So vor allem „die Verbindung einer kleineren Arcadenstellung auf Säulen mit einer grössern Ordnung einrahmender und abschliessender Pilaster" (Geymüller). Brunelleschi selbst hat sie, wenn auch in weniger entschiedener Betonung, an den Vierungspfeilern von S. Lorenzo und S. Spirito wiederholt; in der Folge treffen wir sie, wie der obengenannte Autor bemerkt, an den beiden andern Loggien desselben Platzes, an denen auf Piazza S. Maria Novella und in Via S. Gallo, in den Höfen der Paläste von Urbino und Gubbio, endlich zu höchster Schönheit der Formen und Verhältnisse entwickelt im Motiv des Mittelbogens der Canonica Bramantes an S. Ambrogio zu Mailand. Sodann benützte Brunelleschi hier zuerst zur Füllung der Arcadenzwickel jene Rundmedaillons, die seither — auch von ihm selbst in manchen seiner späteren Bauten wiederholt (Kreuzgang von S. Croce, Hof und Fenster des Pal. Pazzi) — zu dem stehenden Inventar namentlich der florentinischen und oberitalienischen Renaissancebaukunst gehören, und unter mannigfacher Modification ihrer Ausbildung sich in der ganzen Hochrenaissance bis ins Barocco hinein behaupten. Wenngleich die Medaillons an der Innocentihalle ihren Schmuck und damit auch Filippos Werk seine anmutigste Zuthat in den berühmten Wickelkindern Andreas della Robbia erst später erhielten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass sie selbst schon mit dem Bau ausgeführt worden waren [1]). Endlich wandte er hier zuerst, wohl von römischen Vorbildern (Vestatempel zu Tivoli) geleitet, durchgehends den Flachgiebel als Fensterverdachung an und zwar indem er ihn ohne Fries unmittelbar auf dem Sturz der Umrahmung aufruhen liess (vereinzelt sind wir der gleichen Anordnung auch am Aeussern der

[1]) Wenn für den Portico dei Servi zu Bologna die Bauzeit von 1393 feststeht (siehe Gualandi, Guida di Bologna, 1850, p. 68), so kann allerdings die Priorität des neuen Schmuckmotives dessen wahrscheinlichem Erbauer Fra Andrea Manfredi zu, denn wir begegnen schon dort in den Arcadenzwickeln grossen, als Blenden behandelten Rundrahmen, Medaillons mit Sculpturschmuck hatte übrigens schon die spätrömische Baukunst — jedoch nicht zur Ausfüllung von Zwickelfeldern — verwendet (z. B. am Constantinbogen).

Fenster der Kreuzschiffcapellen in S. Lorenzo und dem des Chörchens der Capp. Pazzi begegnet). Diese Neuerung, wofür dem Meister an den Fenstern des Baptisteriums S. Giovanni ein Muster vor Augen stand, fand indes nicht so unmittelbare Nachfolge, wie das Medaillonmotiv. Erst nachdem sie von Giuliano da Sangallo in der Sacristei von S. Spirito und von Cronaca in S. Francesco al Monte — von letzterem in reicherer Gestaltung — von neuem aufgenommen worden war, drang sie durch, um dann in mannigfachster Variation Jahrhunderte hindurch sich als eines der unentbehrlichsten Requisite der architektonischen Formensprache zu erhalten.

Was nun aber die formale Durchbildung des Einzelnen anlangt, so verrät sich unser Bau durch sie unverkennbar als die früheste Schöpfung Brunelleschis. Die etwas mehr als gewöhnlich schlanken, glatten Säulen tragen korinthische Capitelle von der dem Meister eigentümlichen Bildung[1]). Sie sind im Verhältnis zur Dicke der Säulenschäfte höher als die von S. Lorenzo und selbst die der Capp. Pazzi, haben viel stärkere, wenig ausladende Voluten, die Blattkränze gerundetere Umrisse und breiter überfallende Lappen. Dies in Verbindung mit den zu grossen, schwunglosen Eckstengeln, deren Involutierung ($2^1/_2$ Windungen gegen $1^1/_2$ dort) nicht plastisch aus dem Fleisch des Blockes herausgemeisselt, sondern gleichsam bloss anaglyphisch in ihn hineingegraben ist, gibt den Capitellen eine weniger belebte, plumpere Gesamtform. Auch die technische Arbeit an denselben ist noch etwas ungelenk, wenn auch nicht gerade roh. Als Wandconsolen für die Gurten, worauf die Flachkuppeln[2]) der einzelnen Gewölbefelder der Vorhalle ruhen, entsprechen ihnen an der Rückwand der letzteren halbe Capitelle gleicher Form, die nach unten in ein im Halbkreis abgerundetes, raufenförmig geripptes Stück des Säulenschaftes auslaufen, — eine eigentümlich schwerfällige Bildung, die bei der im Verhältnis zu ihrer Weite mässigen Höhe der Halle viel zu wuchtig wirkt. Zur Ver-

[1]) Der Calathos endigt hier nach oben in einen Eierstab — der einzige Fall bei Brunelleschi, der sonst an dessen Stelle bloss ein schmales Plättchen mit Ablauf verwendet, — und die Mittelvoluten reichen bloss bis an denselben, nicht, wie bei des Meisters übrigen korinthischen Capitellen, die darin von ihrem antiken Vorbild abweichen, bis an die Deckplatte.

[2]) Um ihren Schub auf die weiten Arcaden aufzuheben, musste sich Brunelleschi — es ist dies der einzige Fall unter allen seinen Bauten — dazu bequemen, von dem Hilfsmittel eiserner Zugstangen Gebrauch zu machen, die sich von jeder Säule zur entsprechenden Wandconsole spannen.

mittelung zwischen Capitell und Bogenansatz hat Brunelleschi hier nach dem Vorbild von SS. Apostoli bloss einen niedrigen Aufsatz über dem ersteren eingeschoben. Ein vollständiges Gebälkstück, wie in S. Lorenzo und S. Spirito, wäre bei der sonstigen Einfachheit der Formensprache als viel zu anspruchsvoll nicht am Platze gewesen.

Wie die Capitelle, so zeigen auch die übrigen Gliederungen, die hier ebenfalls durchgängig in Pietra serena ausgeführt sind, während die Wandflächen glatten Verputz haben, noch nicht die völlige Freiheit und Feinheit der Profilierung seiner späteren Bauwerke. Auch schliesst sich die letztere viel weniger als bei diesen an antike Vorbilder an. Nur die Archivolten (zweiteilig), der Architrav (dreiteilig) und die Fensterumrahmungen sind nach römischen Mustern profiliert. Am Friesrahmen und Hauptgesims machen sich hingegen in dem Vorwiegen gewisser Glieder (Hohlkehle, doppeltgeschwungener steiler Carnies) sogar entschiedene Reminiscenzen an die Gotik geltend. Andere Einzelbildungen, wie die an den Schwellen und Brüstungsgurten ungebrochenen Thür- und Fenstergewände, gehören zu den Eigentümlichkeiten des Meisters, die nicht bloss seine frühesten Bauten kennzeichnen. Von der plastischen Ausschmückung der architektonischen Gliederungen konnte Brunelleschi im Hinblick auf den Zweck des Baues durchaus absehen, ja er musste es sogar, wenn die Harmonie zwischen jenem und der Stimmung, die das Werk auf den Beschauer zu üben hatte, nicht gestört werden sollte.

Dies hat er nun ebenso vollkommen erreicht, als er durch die Disposition der Anlage ihrer Bestimmung zu entsprechen wusste. Um einen in der Mitte gelegenen, quadratischen, von bedeutend engeren und niedrigeren Säulenarcaden als die der Vorhalle umzogenen Hof (fünf auf fünf Bogenstellungen von 3,50 Meter mittlerer Achsweite), zu dem in der Hauptachse ein vorderer und hinterer Durchgang führt, sind den Achsweiten der Vorhalle möglichst entsprechend die Haupträume gruppiert. Links die Kirche S. Maria degli Innocenti, ein länglich rechteckiger, schlichter Raum, ursprünglich von einem offenen Dachstuhl bedeckt, der jetzt noch über dem später (1786) eingebauten elliptischen Holzgewölbe besteht. Rechts zwei ebenso grosse Säle, an die sich gegen Süden ein zweiter, durch die ganze Tiefe reichender, schmaler Hof mit Arcaden auf jonischen Säulchen schliesst, während die Hospitalräumlichkeiten nach vorn und rückwärts vom Haupthof und in den beiden äussersten seitlichen Tracten verteilt sind. — Nicht allein im Grundgedanken

der Disposition um einen centralen Hof ist der Bau Brunelleschis für die Compositionsweise ähnlicher Anlagen, ja selbst für die Grundrissbildung der grossen Palastbauten der Renaissance vorbildlich geworden; auch „sein Bestreben, dem Grundplan Symmetrie oder wenigstens Gleichgewicht zu verleihen, die Achsen der Hofhallen, die stets auf Thüren münden, möglichst weit in den Bau zu verlängern und die Treppen in dieselben zu legen, hat seither die Grundrissentwickelung der monumentalen Baukunst allgemein beherrscht" (Geymüller).

Bezüglich der Verhältnisse des Grundplans ist noch darauf hinzuweisen, dass unser Meister — wie der eben citierte Forscher nachweist — Gewicht darauf legt, zwischen den Räumen desselben gewisse Bezüge herzustellen, wobei es sich aber selbstverständlich nicht um absolute, mathematische Genauigkeit handeln kann. So sind die Tiefen und Breiten der Haupträume des Innern Vielfache der Bogenöffnungen der Hofhalle, wobei die lichten Weiten als dem Auge fühlbarere Masselemente mehr in Betracht kommen, als die Achsabstände. Und auch die Achsweite der Vorhalle hat bei der Feststellung der Hauptdimensionen des Grundplans eine Rolle gespielt, denn es sind drei Achsen der Vorhalle (17,55 Meter) gleich fünf Achsen des Mittelhofs (17,46 Meter), gleich seiner Weite ohne die Bogengänge (17,60 Meter); die Entfernung von der Flucht der Vorhalle bis zur Achse der vorderen Säulen des Hofs ist gleich drei, — jene von der Achse der hintern Hofsäulen bis zur Flucht der hintern Façadenmauer gleich vier Portiensachsen u. s. f. Was schliesslich die Verhältnisse der Hofarcaden anlangt, so ist auch hier, wie bei der Vorhalle, der lichte Abstand der Säulen (3,27 Meter im Mittel, denn es kommen hier Abweichungen bis zu 24 Centimeter vor) gleich ihrer Höhe (3,25 Meter, jedoch ohne den Kämpferaufsatz) und die lichte Arcadenhöhe (4,95 Meter) gleich der anderthalbfachen Säulenhöhe (4,87 Meter ohne Capitellaufsatz), woraus sich natürlich auch für sie, wenngleich bei bedeutend geringeren absoluten Dimensionen, derselbe harmonische Eindruck edler Weiträumigkeit ergibt, der die Vorhalle so charakteristisch auszeichnet.

Dies ist aber auch der einzige Schmuck des Innern, sonst ist alles überaus einfach und anspruchslos behandelt: die Capitelle[1]),

[1]) Sie haben an Stelle der Mittelvoluten Rosetten (der einzige Fall bei Brunelleschi!). Auch die Eckvoluten sind unscheinbarer als sonst und wachsen

die Gliederungen zwischen der Bogenstellung und der von rechteckigen Fenstern durchbrochenen Wand des niedern Halbstockes darüber, sowie die des Obergeschosses, das bis zur Umfassungswand der Hofhalle zurücktritt, endlich das Schlussgesimse aus Formziegeln unter dem vorspringenden Sparrendach. Der zweite Arcadenhof (zwei auf acht Bogenstellungen von 3,20 Meter Achsweite, jetzt auf drei Seiten zugemauert) ist in Anlage und Detailbehandlung noch anspruchsloser gehalten, als der erste (Archivolte verputzt, keine Gurte darüber, rechteckige Doppelfenster ohne Gewände, Sparrendach) und bietet nur deshalb Interesse, weil er — wofern auch seine Ausführung mit Gewissheit auf Brunelleschi zurückzuführen wäre — der einzige Bau ist, wo er sich der jonischen Säule in selbständiger Anordnung bediente. (Wir sehen hierbei von dem Klosterhof von S. Lorenzo, dessen Ausbau Ant. Manetti angehört, sowie von der untergeordneten Verwendung jonischer Säulchen bei den Balustraden des Kuppeltambours u. a. m. ab.) Allein sowohl die überschlanken Säulen, — deren Capitelle ganz denen in der Canonica von S. Lorenzo gleichen, nur dass sie von geringerer Arbeit sind, — als die sonstigen Verhältnisse der Anordnung scheinen uns für den grossen Meister viel zu unharmonisch, als dass nicht Grund genug vorläge, die Ausführung auch dieser Partie, wie so manches andern an dem in Rede stehenden Bauwerk, mit grösserer Berechtigung seinen Stellvertretern zuzumessen.

Fassen wir zum Schluss die vorstehenden Ausführungen zusammen, so ergibt sich, dass wir in der Anlage unseres Baudenkmals durchaus ein Werk Brunelleschis vor uns haben; dass die Vorhalle zweifellos, sehr wahrscheinlich auch der Mittelhof, kaum aber der zweite jonische Hof die Verhältnisse seines Entwurfs unberührt wiedergeben; — dass die Einzelheiten der Gliederung gleichfalls diesem angehören, doch aber bei der Ausführung manche willkürliche Modification erlitten; — dass endlich die Formen unter den

---

nicht aus dem hier bloss einfachen Akanthusblattkranz heraus, sondern quellen recht ungeschickt zwischen dem Abacus und dem Abschlussplättchen des Capitellkelches hervor. Nach Geymüllers competentem Urteil beweist an den Capitellen „die Technik des flachanliegenden Blattwerkes, seine ausgehöhlten Rippen, die wie festonniert ausgeschnittenen breitgeränderten, spitzen, oder auch geschweiften, öfters unregelmässigen Zacken eine frühe, bald nach 1420 erfolgte Ausführung". Die Archivolten bestehen nur aus einem, der Architrav darüber aus zwei Balken mit Schlussglied.

Händen der nicht ununterbrochen von dem Meister angeleiteten und beaufsichtigten Werkleute vielfach ihre Feinheit eingebüsst haben, zum Teil aber selbst im Entwurf ihres Schöpfers noch nicht von dem unvergleichlichen Schönheitssinn beseelt sein mochten, der seine späteren, auch nach dieser Seite völlig ausgereiften Gebilde so ganz erfüllt. Trotz dieser Mängel und obgleich keine der grossartigsten Offenbarungen des Künstlers, steht sein Werk doch als ein echtes Kind seines Geistes und eine der liebenswürdigsten Verkörperungen der Baugesinnung der Frührenaissance — „ein wahres Muster anspruchsloser Schönheit" da, in aller Einfachheit nicht kalt, in seiner schlichten Beschränkung nicht dürftig, in seinem massvollen Schmuck nicht arm, weil überhaucht vom Duft der vornehmen Grazie, die den Zauber unvergänglichen Reizes selbst über solch bescheidenere Schöpfungen jener goldenen Zeit breitet.

Seit ein florentinischer Localforscher des siebzehnten Jahrhunderts vermutungsweise die Ansicht aussprach, es möchte die Loggia di S. Paolo auf dem Platze vor S. Maria Novella auf Brunelleschi zurückzuführen sein, wird auch dieser Bau in mehr oder weniger unmittelbare Beziehung mit ihm gebracht[1]). Eine im Jahre 1452 begonnene Erweiterung des durch die Laienbrüderschaft der Tertiarier (Pinzocheri o Frati del terz' Ordine Serafico) schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts begründeten Hospitals von S. Paolo nach dem Platze von S. Maria Novella zu soll die Veranlassung zur Errichtung der in Rede stehenden Vorhalle geboten haben. Man nimmt nun an, es habe dafür ein von Brunelleschi noch zu dessen Lebzeiten nach dem Muster der Innocentihalle gelieferter Entwurf vorgelegen, nach welchem der Bau in den nächsten Jahren auch thatsächlich vollendet worden sei[2]). Ab-

[1]) Rosselli, Sepoltuario Fiorentino 1657, Copie des Originalmanuscripts in der Biblioteca nazionale, Vol. II, Quartiere S. Maria novella p. 61v: Credesi ... che lo Spedale fusse capovolto, quando fu fabbricata questa loggia che risponde in sula piaza di S. M. Novella; la quale credo sia disegno di filippo di ser Brunellesco. — Salvini, Manni, Richa und alle neueren Autoren stützen ihre bezüglichen Angaben einzig auf Rosselli. Aeltere Localforscher, namentlich Bocchi und Cinelli, wissen noch nichts von dieser Attribution, von den Biographen Brunelleschis ganz zu schweigen.

[2]) Richa, l. c. t. III. p. 128. Fantozzi, Guida di Firenze p. 533. Selbst der neueste Geschichtsschreiber der Renaissancekunst schliesst sich dieser

geschen davon aber, dass es sich an dem gottbegnadeten Genius des Meisters versündigen hiesse, wollte man voraussetzen, er habe, als die gleiche Aufgabe zum zweitenmal an ihn herantrat, nichts anderes gewusst, als sich selbst in denselben Motiven und Formen noch einmal fast wörtlich abzuschreiben, trägt die Loggia di S. Paolo bei aller Aehnlichkeit mit der der Innocenti doch im Detail der Durchbildung eine Reihe von stilistischen Merkmalen an sich, die ganz entschieden gegen jene Annahme zeugen.

Da bei fast genau gleichem lichtem Abstand der Säulen (hier 5,30 Meter, bei den Innocenti 5,37 Meter) ihr Durchmesser (0,62 gegen 0,48 Meter) und ihre Höhe (5,73 Meter gegen 5,15 Meter) bedeutender ist, so geht, zumal da die Arcadenbogen nicht unbeträchtlich überhöht sind, hier der Eindruck der Weiträumigkeit, der Charakter des wohligen Hingelagertseins der Innocentihalle verloren; es sind nicht mehr die etwas breiten Verhältnisse Brunelleschis, sondern die schlankern der nächsten Architektengenerationen. Da die Höhe des Obergeschosses fast genau dieselbe ist, wie bei den Innocenti, so wird dessen Verhältnis zu den schlankern Arcaden ein um so gedrückteres, als an die Stelle des vollen Architravs dort, hier bloss ein kaum halb so starkes Gurtgesims getreten und dadurch die Höhe des Friesstreifens zwischen Arcadenscheitel und Fenstersohle bedeutend vermindert ist. Auch dass die erwähnte Gurte hier nicht mehr, wie bei Brunelleschi und auch bei Michelozzo stets, unmittelbar auf den Scheiteln der Archivolten aufruht, ist ein Merkmal späterer Zeit. Auf diese deutet gleicherweise die Formensprache des Details. Die Säulen haben nicht mehr den brunelleschischen Kämpferansatz; ihre Capitelle — von verschiedenen Händen gearbeitet[1]) — nur zum Teil eine jener specifischen, vom Meister gebrauchten nahekommende korinthische, zum Teil aber schon composite Form, und zwar nicht von dem frühen, durch

---

Ansicht mit den Worten an: La loge de Saint-Paul, commencée en 1451, remonte dans son dessin général à Brunelleseo (E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance t. I, p. 452).

[1]) Inwiefern die Verschiedenheit der technischen Mache und der Formen der Capitelle ihren Ursprung etwa in der 1789 durch den Architekten G. Salvetti vorgenommenen Auswechselung der Säulen hat, lässt sich nicht mehr entscheiden. Diese erfolgte bei Gelegenheit der Restauration, die Grossherzog Leopold der durch ihn zu einer Mädchenelementarschule umgestalteten Anlage angedeihen liess.

Michelozzo und seine Schule bevorzugten Typus (einfache Blattreihe, starke Voluten und Eierstab, geringe Höhe des Halses), sondern einen späteren mit schlankem Hals, doppeltem, der Antike nachgebildetem und viel entschiedener herausgemeisseltem Akanthusblattkranz, kleinen Voluten und schwachem Echinuskyma. Ihnen entsprechen an der Rückwand als Träger der Gewölbegurten ganz gleiche Halbcapitelle mit den für die florentinische Renaissance charakteristischen spitz auslaufenden Schaftrudimenten als Consolenansatz darunter. Auch in der Behandlung der Gliederungen suchen wir vergebens nach den Spuren brunelleschischer Formensprache. Die Profilierung der Archivolten als flache Rahmen ist ganz gewöhnlich und nüchtern; die der beiden durchlaufenden Gurten auch ohne alle Feinheit; die Umrahmung der in ihren Verhältnissen gedrückten Fenster und ihre gerade Verdachung (ohne Giebel!) stumpf und zu schwer. Am ehesten erinnern die drei schönen, einfachen Thüren in der sorgfältigen Umgliederung ihrer Gewände an die gute alte Tradition. Hinwieder verrät der teilweise vermauerte Arcadenhof mit seinen gedrungenen Compositasäulen, die von einer durchlaufenden Balustrademmauer aufsteigen, und mit der im Verhältnis zu ihrer Höhe ungewöhnlichen Weite seiner Bogen durchaus dieselbe Schule und spätere Entstehungszeit, wie die Vorhalle.

Das bezüglich der letzteren im Vorstehenden bloss auf formale Kriterien begründete Urteil erhält nun aber durch jüngst ans Licht gezogene beglaubigte Daten volle Bestätigung, insofern die Aufzeichnungen eines gleichzeitigen Rechnungsbuches aus dem Archiv des Hospitals von S. Paolo es ausser Zweifel stellen, dass die Loggia erst in den Jahren 1489—1496 ausgeführt wurde, und zwar, wie es die natürliche Aufeinanderfolge der erwähnten, 1452 begonnenen Erweiterungsbauten am ungezwungensten voraussetzen lässt, als monumentaler Abschluss derselben gegen den nunmehr von ihr begrenzten öffentlichen Platz [1]). Steht nun aber der späte Zeitpunkt

---

[1]) Die gedachten urkundlichen Nachweise finden sich veröffentlicht bei J. Cavalluccі und E. Molinier, Les della Robbia, leur vie et leur oeuvre. Paris 1884, p. 96. Wir erfahren daraus, dass seit Sommer 1489 Pietra forte zu den Pilastern, Capitellen und Archivolten des Porticus zugeführt, vom 2. März bis 6. Juli 1495 die Stufen der Freitreppe gearbeitet, vom 10. März 1495 bis 16. März 1496 die Backsteine für die Abdeckung der Gewölbe der Halle (oder für die Einwölbung selbst?) und die Ziegel für die Eindeckung des Daches geliefert wurden.

für die Herstellung unseres Werkes fest, so lässt sich — auch ohne dass auf die vorstehenden stilistischen Erwägungen Rücksicht genommen wird — die Annahme, es habe ihr ein Plan Brunelleschis zu Grunde gelegen, nicht ferner aufrecht erhalten. Denn wo bliebe da die Schaffensfreudigkeit und der Gestaltungsdrang der Künstler der Renaissancezeit, hätte sich irgend einer von ihnen nach einer halbhundertjährigen Entwickelung der Baukunst dazu verstanden, den Entwurf eines Vorläufers, und mochte er auch Brunelleschi geheissen haben, einfach auszuführen? Da überdies dem vom Jahre 1452 datierenden Aufschwung in der Verwaltung und den materiellen Verhältnissen der Stiftung, welche der mit päpstlichem Breve vom 21. Januar 1451 (flor. Stils) verfügten Einflussnahme des Erzbischofs S. Antoninus auf ihre Administration zu danken ist, eine längere Periode des Verfalls vorangegangen war [1]), während der man kaum an kostspielige bauliche Unternehmungen gedacht haben wird, so entfällt überhaupt die Wahrscheinlichkeit dafür, dass Brunelleschi in die Lage gekommen war, den in Rede stehenden Entwurf für die Stiftungsverwaltung zu liefern.

Nicht als das selbst bloss mittelbare Werk unseres Meisters werden wir somit die Loggia di S. Paolo zu betrachten haben, sondern sie als eine sich in der Conception enge an das Vorbild der Innocentihalle anschliessende, im übrigen aber freie Schöpfung einem der florentiner Architekten des ausgehenden Quattrocento vom Schlage etwa Antonios da Sangallo d. Ä. zuweisen müssen.

Mit mehr Berechtigung — die sich indes auch nicht etwa von unbezweifelten urkundlichen Zeugnissen herleitet, sondern bloss auf weniger anfechtbare stilistische Merkmale stützt —, wird dem Meister ein anderes Werk zugeschrieben, das seinem Charakter und Zwecke nach unter die in diesem Kapitel behandelten einzureihen ist: der Kreuzgang im zweiten Klosterhof von S. Croce, jetzt mit einem Teil der übrigen Klosterräumlichkeiten in die Caserne dieses Namens einbezogen und schwer zugänglich (vom Corso de' Tintori aus). — Alles, was wir über seine Erbauung wissen, ist,

[1]) Richa, l. c. t. III, p. 124; Cavalluccì, l. c. p. 94 und ausführlicher L. Passerini, Storia degli Stabilimenti di Beneficenza di Firenze. Florenz 1853, p. 174 e sqq.

dass man sie Tommasso, di Leonardo Spinelli verdankt, dem vornehmen florentiner Kaufherrn und Schatzmeister der päpstlichen Kurie unter Nicolaus V., der einen Teil seiner enormen Reichtümer baulichen Unternehmungen zu widmen liebte, und ausser grossartigen Palasthauten für sich im Borgo S. Croce auch dem altberühmten Kloster des Stadtviertels seine Munificenz zuwandte. Als Stiftung von ihm war, auf einer einst am Eingang zu unserem Kreuzgang befindlichen gleichzeitigen (?) Inschrifttafel, die seine Verdienste um die Erweiterung und Ausschmückung von Kirche und Kloster aufzählte, auch „hoc quod ingrederis decorum Peristilium" — also eben unser Kreuzgang verzeichnet [1]). Noch zweifelloser wird dessen Ursprung durch eine Notitz Tommasos selbst festgestellt: in einem Verzeichnis seiner in der That fürstlichen Aufwendungen für S. Croce gibt er an letzter Stelle die für den Kreuzgang samt dessen Zugehör mit 2964 Gulden an [2]). Leider fehlt in beiden Documenten wie für die übrigen so auch für diesen Bau die Angabe der Zeit seiner Entstehung. Urkundlich fest steht diese bloss für eines der von Spinelli in S. Croce gestifteten Werke, das herrliche Getäfel der Sacristei: er liess es in den Jahren 1440—1450 durch den Intarsiator Giovanni di Michele arbeiten [3]). Wenn man daraus, dass die letztere Stiftung unter den auf der Inschrifttafel aufgezählten nicht erwähnt wird, schliessen dürfte,

---

[1]) Die Inschrift ist mitgeteilt bei Richa, l. c. t. I, p. 111 und bei F. Moisè, Santa Croce di Firenze, illustrazione storico-artistica con note e copiosi documenti inediti. Firenze 1845, p. 300.

[2]) Nach einer wenig späteren Copie der Ricordi di Tommaso Spinelli im Archiv der Opera von S. Croce, veröffentlicht bei F. Moisè, l. c. p. 480 e sqq. Die bezügliche Stelle lautet: E ho speso nel chiostro che ho fatto in Santa Croce aggiuntavi l' abitazione che ho fatto pel generale, e le porte intorno al detto chiostretto con più figure dipinte e un chiostro coperto dentro alla porta del martello (dies letztere bezieht sich auf einen Bau im ersten Klosterhof) fiorini 2964 s. 12 d. 1. Aus dem im Verzeichnis angeführten Datum des 7. September 1452 ergibt sich, dass es nach dieser Zeit verfasst wurde. Von fremder Hand sind demselben weitere Aufzeichnungen beigefügt, darunter die folgende: A dì 20 maggio 1453 il signore Tommaso di Leonardo Spinelli ebbe facoltà dai signori Viviani di far cavare tutte le loro armi dalla porta de' chiostri di Santa Croce e porvi per tutto la sua, come per contratto rogato da Ser Paolo di Ser Simone di Pasto. Hiernach scheint unser Kreuzgang (in dem wir überall dem Wappen der Spinelli begegnen) zu dieser Frist seiner Vollendung nahe gewesen zu sein.

[3]) Moisè, l. c. p. 152.

diese sei gesetzt worden, ehe sie in Angriff genommen war, so ergäbe sich als späteste Grenze für den Baubeginn des Kreuzganges etwa das Jahr 1440, also ein Zeitpunkt, der die Autorschaft Brunelleschis zum mindesten aus chronologischen Gründen nicht ausschlösse. Indes ruht diese Folgerung auf zu unsicherer Voraussetzung, als dass man sie über den Wert einer blossen Vermutung erheben dürfte. Mit grösserer Bestimmtheit können wir nach der in der Anmerkung mitgeteilten urkundlichen Nachricht die Vollendung des Kreuzganges um das Jahr 1453 ansetzen. Was aber seine Zuteilung an unsern Meister anlangt, so findet sich die früheste Quelle dafür erst bei Cinelli (1625—1706), der sie als Ansicht einiger seiner Zeitgenossen registriert[1]). Durch ihn hat sie sich seither eingebürgert und ist, namentlich seit ihr auch Fantozzi — wenngleich in sehr vorsichtig verclausulierter Weise — beipflichtete, bis in die Gegenwart in Geltung geblieben[2]).

Sämtliche vier Seiten des oblongen Hofrahmes sind von rundbogigen Arcaden umzogen (7 auf 9 Bogenstellungen von ca. 4.0 Meter Achsweite), die ohne Ueberhöhung von auffallend kurzen schlanken Säulen über niedriger Postamentmauer aufsteigen. Da ihre Höhe kaum etwas mehr als die Hälfte der Achsweite beträgt, so übertrifft die lichte Höhe der Arcaden ihre Weite nur um ein Unbedeutendes, und den Hallen wird dadurch der Charakter des Weitgespannten in ausgesprochenstem Masse aufgedrückt. Die Säulencapitelle zeigen die in der florentiner Frührenaissance so häufig vorkommende Abart der Composita, wo die Stelle des Blattkranzes ein schlanker, cannelierter, nach oben mit Eierstab und Perlenschnur abschliessender Hals vertritt, an den sich über die Eckvoluten herabfallende Akanthusblätter schmiegen. Ihre Bildung ist sehr schön und in der Behandlung der Formen schon völlig frei. Ganz ähnlich sind auch die Wandconsolen gestaltet, die die Rippen der Kreuzgewölbe der Halle an ihrer Rückwand auffangen. Das Gebälkstück über den Capitellen der Säulen ist hier weggelassen, — mit

---

[1]) Bocchi e Cinelli, Bellezze di Firenze 2. ediz. Firenze 1677, p. 343. Bocchi erwähnt sie in der ersten Ausgabe nicht, auch bei den Biographen Brunelleschis suchen wir vergebens danach.

[2]) Fantozzi, Guida di Firenze p. 226: per quanto non abbia potuto rinvenire il nome dell' architetto che lo edificò, pure crederei di non ingannarmi asserendo che possa esser stato il Brunellesco o il Michelozzi e forse più probabilmente il primo che il secondo.

gutem Grunde, denn die zarten Verhältnisse wären dadurch übertrieben worden und es hätte in solch isolierter Anwendung, wo ihm nicht an einem durchlaufenden Wandgebälke gleichsam ein Rückhalt geboten ist, zu prätentiös gewirkt (wie u. a. die Vorhalle von S. Maria delle Grazie bei Arezzo beweist). Selbst der schlichte Carniesaufsatz von den Innocenti erschien dem Künstler in diesem Falle aus ersterem Grunde überflüssig: er setzte die als einfachen Balken mit Schlussglied profilierte Archivolte unmittelbar auf die Capitellplatte auf. Dicht über ihren Scheiteln schliesst ein in Verhältnissen und Profilierung sehr feines und zartes Gebälke mit zweigeteiltem Architrav, wellig cannelliertem Fries und einfachem Gesims (das Eierstab und Zahnschnitt als plastisches Ornament trägt) das untere Geschoss der Bogenhalle ab. Die schlankeren und bedeutend höheren Säulchen des obern Stockwerks (mit Capitellen gleicher Bildung) steigen in den Achsen der untern direct vom Schlussglied des Gesimses auf und stützen mittels schöner Holzconsolen die Pfette des offenen Sparrendaches der jetzt zugemauerten obern Loggia.

Wie sonst, sind auch hier die Säulen und übrigen architektonischen Gliederungen in Pietra serena hergestellt, das Wenige, was in den Bogenzwickeln an Wandfläche übrig bleibt, sowie die innern Wände des Kreuzgangs aber verputzt. Wohlerhaltene Spuren von Bemalung in den Zwickeln, teilweise sogar an den Steingliedern (siehe weiter) zeugen für die einstige Polychromie auch dieses Bauwerks. Als einziger, wirksamer plastischer Schmuck zieren es grosse Rundmedaillons in den Zwickeln der Bogenstellung, die von schwebenden Engeln (auf rotbraunem Grund in hellen Contouren sgraffitiert) gehalten werden. Von reichprofilierten Steinrahmen oder Blattkränzen umschlossen, enthalten sie ehemals farbige Füllungen in Stein, zum Teil auch in Terracotta (braunrot oder gelb auf blauem Grund) mit dem Wappen der Spinelli [1]), dem Emblem des Franciscanerordens (flammende Sonne mit dem Monogramm Christi), Cherubsköpfen, Blumensträussen in Vasen, Rosetten, Schotenacroterien u. dgl. mehr, — alles im Geiste brunelleschischer Ornamentik concipiert und in zartem flachem Relief ausgeführt. Auf ihm weisen auch Verhältnisse und Formen des Baues im all-

[1]) Dieses tragen im Giebelfeld auch drei Thüren in den Ecken des Kreuzganges, die noch im ursprünglichen Zustand erhalten sind.

gemeinen, sowie manche Eigentümlichkeiten der Einzelbildung im besondern hin, wogegen andere an den beglaubigten Schöpfungen des Meisters sonst allerdings nicht vorkommen (z. B. Capitelle dieser Form, Holzconsolen). Jedenfalls ist unser Werk neben dem Hof der Innocenti unter allen auf ihn zurückgeführten ähnlichen (Canonica von S. Lorenzo, Hof der Badia) dasjenige, welches seine Stilweise am reinsten ausprägt. Es bleibt der schönste aller florentiner Chiostri der Frühzeit, mag sein Erbauer selbst auch nur in der Schar der unmittelbaren Schüler Brunelleschis zu suchen sein[1]).

Im gleichen Fall der Ungewissheit bezüglich der Ermittelung seines Urhebers und genauen Feststellung der Bauzeit befinden wir uns auch gegenüber dem letzten der hier zu besprechenden Monumente. Es ist dies die Badia von Fiesole, eine der berühmtesten Schöpfungen der Renaissance, — der in das hastende Treiben unserer Tage herübergewehte reine Nachklang einer Epoche, welcher das Leben und Weben im Schönen innerstes Bedürfnis war, ruhige Sammlung und beschauliche Betrachtung noch nicht Vergeudung des Lebenscapitals dünkte.

An der Stelle, wo sich heute auf halber Höhe des Hügels von Fiesole über dem Thalgrund des Mugnone die neue Klosteranlage ausbreitet, war seit frühchristlicher Zeit die Kathedrale des genannten Ortes gestanden. Nachdem Bischof Jacopo Bavaro sie im Jahre 1028 in die Stadt verlegt hatte, ward die Kirche den Benedictinern übergeben, die nun sie eine dem heil. Bartholomäus geweihte Niederlassung ihres Ordens gründeten. Im Laufe der Jahrhunderte war das Kloster „durch die Sorglosigkeit und schlechte Regierung seiner Vorgesetzten" — wie es in der gleich zu erwähnenden

[1]) Die schöne Thüre, welche aus dem ersten Kreuzgang in den zweiten führt (jetzt verschlossen), ist jedenfalls später als Brunelleschi. Schon ihr Motiv — der von Halbsäulen und einem Gebälke umschlossene Thürrahmen — ist für seine Empfindungsweise zu pomphaft; aber auch die Formen im einzelnen sind nicht die seinen (die stumpfen korinthischen Capitelle, der zweiteilige Architrav, der krönende Segmentgiebel), der über dieselben verteilte plastische Schmuck für ihn zu reich, insbesondere das Rankenwerk der Thürpfosten zu schematisch gleichförmig. Das von zwei nackten Putten à la Donatello gehaltene Wappen der Spinelli im Fries der Verdachung kennzeichnet auch dies Werk als eine Stiftung Tommasos.

päpstlichen Bulle heisst — so weit herabgekommen, dass es, gänzlich verschuldet, nicht einmal mehr für die regelmässige Abhaltung des Gottesdienstes sorgen konnte. Mit Breve vom 11. Februar 1439 (flor. Stils) veranlasste daher Eugen IV., dessen Uebergabe an die Augustiner Chorherren (Canonici Lateranensi Regolati della Congregazione di S. Agostino) und wandte ihm auch, um sein Wiederaufblühen zu fördern, wiederholt (unterm 20. März 1441 und 3. November 1442) bedeutende Schenkungen zu[1]). Doch hätten diese Mittel lange nicht ausgereicht, um einen völligen Neubau der ganzen Abtei zu unternehmen. Da war es die fürstliche Freigebigkeit Cosimos de' Medici, die den Stiftsherren zu Hilfe kam. Die unmittelbare Veranlassung dazu bot sich wohl durch die Freundschaft, welche ihn mit dem damaligen Prior der Abtei, Don Timoteo aus dem edlen Geschlecht der Maffei von Verona, verband[2]). Einer der ersten Kanzelredner und auch sonst ein Mann, der die gesamte

---

[1]) Siehe für die vorstehenden Angaben D. Moreni, Notizie storiche dei Contorni di Firenze. Florenz 1791—97, t. III. p. 94 sqq.

[2]) Dies wird von allen gleichzeitigen und wenig späteren Quellen bezeugt. Vespasiano da Bistieri, Vite di Uomini illustri. Firenze 1859, p. 201: Per l' autorità sua Cosimo de' Medici fu cagione che si edificasse la badia di Fiesole. Ant. Averlino Filarete, Trattato dell' Architettura fol. 189r: El sopradetto magnifico Cosimo à fatto fabbricare la badia di Fiesole . . . commosso da divotine e da parole di venerabili religiosi, intra li altri dal prefato Don Timoteo: il quale (d. h. Cosimo) a questo gli diè piena commessione che spendesse liberalemente, come a lui pareva. Alb. Avvogadro, De religione et magnificentia illustris Cosmi Medices (siehe weiter unten S. 270 Anm. 2) p. 131:

O quantas, nec falsa loquor, pater alme Timothen
Cosmus habet grates, tempore quas referet,
Quum fueris tu causa prior, quod conderet arcem (d. h. die Abtei),
Arcem hanc quam verbis dicit inisse tuis.

Von Späteren sei nur auf die betreffende Stelle bei Vasari (II. 367) hingewiesen. Für das vertraute Verhältnis zwischen den beiden Männern zeugen übrigens am augenfälligsten die Worte, womit Don Timoteo seinen Dialog: In magnificentiae Cosmi Medicei florentini detractores dem erlauchten Freunde zueignet (veröffentlicht bei Lami, Deliciae Eruditorum, Florentiae 1742, Vol. XII, p. 150 sequ.). — Ueber Don Timoteo vergl. ausser Vespasiano Bisticci auch Gabr. Pennotto, Generalis totius sacri ordinis Clericorum Canonicorum Historia tripartita. Romae 1624. Libr. III. Cap. XI, p. 583; Celso di Rosini, Lycaeum Lateranense. Cesenae 1649. Libr. XVII, p. 327 sequ. und Libr. XX, p. 406; sowie Scip. Maffei, Verona illustrata. Veronae 1732. Parte II, p. 85 sequ.

Bildung seiner Zeit umfasste, genoss er während des langen Zeitraums, wo er als Abt dem neuen Stifte, und später, nachdem er im Jahre 1454 das ihm durch Papst Nicolaus V. übertragene Erzbistum von Mailand ausgeschlagen, als General seinem Orden vorstand, das Vertrauen und den intimen Umgang Cosimos. Erst nach dessen Tode entschloss er sich zur Annahme des Bischofssitzes von Ragusa (1467), starb dort indes schon nach kurzer Frist in hohem Alter (20. April 1470).

Den Beginn und Verlauf des Neubaues gestatten uns in Ermangelung aller urkundlichen Daten [1]) einige Nachrichten wenigstens annähernd festzustellen, die Vespasiano da Bisticci seinen Biographien der beiden um die Stiftung in erster Reihe verdienten Männer einflicht. Trotz seiner bekannten Leichtgläubigkeit und Kritiklosigkeit verdient unser Gewährsmann in diesem Falle volles Vertrauen, weil er hier über Dinge berichtet, die er miterlebt, ja an denen er selbst thätigen Anteil genommen. War er es doch, der in seiner Eigenschaft als angesehenster Buchhändler seiner Zeit im Auftrag Cosimos die Handschriften für die Bücherei der neuen Abtei zu liefern hatte. Wenn er uns nun von Timoteo erzählt: „l'ordine della architettura e della composizione fu tutta sua", so ist dies kaum so zu verstehen, als ob der Entwurf der neuen Anlage sein Werk gewesen wäre, denn andere gleichzeitige Nachrichten über ihn wissen nichts von seiner Bethätigung als praktischer Architekt zu melden. Die obige Aussage wird lediglich dahin zu deuten sein, dass für die Disposition der Anlage (ordine della composizione) und für den dabei angewendeten Stil (ordine dell' architettura) seine Anordnungen und Wünsche, als Prior des Stiftes und Freund des Bauherrn, massgebend waren. In der Lebensskizze Cosimos aber sagt unser Autor, dass dieser zur selben Zeit, als er S. Lorenzo aufführen liess, auch den Bau der Badia von Fiesole begonnen habe [2]). Der letztere wäre sonach in keinem Falle vor dem Jahre 1443 in Angriff genommen worden, da, wie wir oben gesehen, Cosimo erst am 13. August 1442 die Verpflichtung auf sich nahm, S. Lorenzo auszubauen [3]).

[1]) Vergl. hierzu indessen das im Anhang VIII nachträglich Beigebrachte.

[2]) Vespasiano da Bisticci l. c. p. 254.

[3]) Die Vermutung von Laspeyres, eine Notiz bei Gayé I, 550: 1430 Convento e chiesa di Fiesole . . . si fabbricano, könnte sich auf die Badia beziehen, wird mit Rücksicht darauf, dass die Chorherren erst im Jahre 1439 in den Besitz des alten Klosters gelangten, hinfällig. Sie bezieht sich übrigens

Ja wenn wir der uns allerdings erst in einer litterarischen Quelle vom Beginn des 17. Jahrhunderts überlieferten Nachricht Glauben schenken dürfen, wonach Timoteo Maffei im Jahre 1451 noch an der Universität zu Padua lehrte, so wäre dessen Anfang mindestens um weitere acht Jahre vorzurücken [1]). Directe Bestätigung findet diese früheste Zeitgrenze in zwei Briefstellen Matteo Bossos (1428 bis 1502), eines der Nachfolger Don Timoteos als Prior der Abtei, die wir weiter unten (S. 274 Anm. 2) wiedergeben, mittelbare Bekräftigung durch einen Vers in Avvogadros oben angezogenem Gedichte [2]). Für den Abschluss der Arbeiten aber stellt eine Inschrift im Capitelsaal, welche — in den nächst darauffolgenden Jahren eben von Bosso verfasst — die Verdienste Cosimos um die Reconstruierung der Abtei feiert, das Jahr 1462 fest [3]). Obwohl sie, wie unten dargethan ist, sich bloss auf die Klosteranlage bezieht, so war doch auch der Neubau der Kirche um die gleiche Zeit,

---

auf Kirche und Kloster S. Girolamo in Fiesole (heute Professhaus der Jesuiten), gleichfalls eine Stiftung Cosimos de' Medici, der sie durch Michelozzo erbauen liess.

[1]) Siehe Eloginm Mathaei Bossi Veronensis. Auctore Bernardo Brusco, des ersteren Opera Varia a Julio Ambrosino collecta etc. Bononiae apud Victorium Benatium. 1627 vorgedruckt: In Lateranensium Canonicorum sodalitatem anno 1451 Veronae cooptatus est (sc. Mathaeus Bossius), statimque Patavium in disciplinam Timothei Maphaei Veron. eiusdem classis hominis spectatissimi superiorum jussu secessit.

[2]) L. c. p. 134: Finis hic est templi summi (d. h. der Abtei von Fiesole), quod voce senecta struxisti . . . Wie hätte der Panegyriker hier von einem Werke des Greisenalters Cosimos reden können, wenn dieses schon vollendet gewesen wäre, als er kaum erst dessen Grenze überschritten hatte (Cosimo stand 1451 im zweiundsechzigsten Lebensjahre)?

[3]) Sie lautet: Ab ortu salvatoris MCCCCLXII totam hanc cum omni suo ornatu et suppelectile molem devicta montis natura Cosmus Medices pater patriae canonicis reg(ularibus) propriis sumptibus a fundamentis erexit, quod ipsi ad grati animi testimonium his litteris posteris mandavere. Dass sie nur auf die Klosterräumlichkeiten bezogen werden kann, indem nur sie von Grund auf errichtet, nur bei ihnen bedeutende Terrainschwierigkeiten überwunden wurden, hat schon Janitschek hervorgehoben (Repertorium für Kunstwissenschaft V, 447). Im entgegengesetzten Falle wäre doch die geeignetste Stelle für die Inschriftstafel nicht der Capitelsaal, sondern die Kirche selbst als Mittelpunkt der Anlage gewesen. Warum nicht sie dazu gewählt wurde, wird sich durch das Weitere im Text sogleich aufklären. Die Beglaubigung des Verfassers der Inschrift siehe in Mathaei Bossi, Opera varia, Bologna 1627, p. 156.

jedenfalls aber vor dem Tode Cosimos (1. August 1464) bis zu einem Punkt gediehen, wo kaum etwas Wesentliches mehr zu seiner Vollendung fehlte. Zeuge dessen ist uns die Aussage Vespasianos. Er schreibt, Cosimo sei es gewesen, der „fini la casa, e la chiesa ne fece buona parte, ornata e magnificata, come si vede" — und gleich darauf, er hätte durch ihn — Vespasiano — binnen 22 Monaten die Handschriften für die Bibliothek der Abtei copieren lassen und nachdem dies geschehen war, die Kirche mit Chorbüchern, die Sacristei mit Missalen und allem nötigen Kirchengeräte ausgestattet (l. c. p. 255 und 257). Nun wissen wir aber aus eigenhändigen Einträgen Don Timoteos in einigen der Bände der ehemaligen Bücherei, dass diese im Jahre 1462 zusammengestellt wurde [1]), und werden daher, nach dem obigen, die letzten Schenkungen Cosimos an Chorbüchern und sonstigem Cultusgerät auch in dieses oder die folgenden zwei Jahre zu setzen haben. Zur selben Zeit musste daher notwendig auch die Kirche soweit vollendet sein, dass dem Beginn des Gottesdienstes darin keine Hindernisse im Wege standen. Und hieraus folgt auch, dass, wenn Vespasiano berichtet, Cosimo habe die Kirche „zu grossem Teile" ausgeführt, diese Einschränkung nur auf etwa noch rückständige unwesentliche Vollendungs- oder Schmuckarbeiten im Innern, vor allem aber darauf zu beziehen sei, dass die Herstellung der neuen Façade, die an Stelle der provisorisch beibehaltenen des alten Gotteshauses — wie aus den Schmatzen des Mauerwerks hervorgeht — beabsichtigt war, bei seinem Tode noch ausstand [2]).

---

[1]) Siehe A. M. Bandini, Bibliotheca Leopoldino-Laurentiana. Florenz 1791—93, T. II. p. 763, Cod. LV, p. 765, Cod. LVIII u. T. III. p. 39, Cod. XC. In diesen, sowie den zahlreichen übrigen handschriftlichen Einträgen wird Cosimo in Uebereinstimmung mit der Inschrift im Oratorium stets bloss als Erbauer des Klosters gepriesen.

[2]) Das Piero de Medici gewidmete Exemplar von Ant. Averlinos (Filarete) Trattato dell' Architettura (Cod. Magliabech. Cl. XVII. 1, 30), dessen Endredaction zu Beginn der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts und zwar jedenfalls noch vor dem Tode Cosimos zu setzen ist (da dieser darin als lebend angeführt wird), enthält im XXV. Buche, das die von Cosimo und seinen Söhnen aufgeführten Bauten beschreibt, in dem der Abtei von Fiesole gewidmeten Absatz — woraus sich indes an Thatsächlichem nicht einmal soviel, wie den Angaben Vespasianos entnehmen lässt — eine Stelle, aus der gefolgert werden könnte, dass die Kirche der Badia um diese Zeit noch nicht umgebaut war (Et ancora, secondo à detto [sc. Don Timoteo], gli resta la chiesa a rino-

Obgleich somit nach den vorstehenden Angaben unseres Gewährsmannes auch der Neubau der Kirche im wesentlichen Cosimo beizulegen wäre, so besitzen wir dagegen andere Zeugnisse, die dafür sprechen, dass seinem Sohne Piero das unmittelbare Verdienst daran zufällt. Ein Eintrag, angeblich von der Hand des obengenannten Abtes Bosso, in einem der Manuscripte, womit Piero — wie sein Vater vor ihm und sein Sohn nachher — die Bücherei der Badia beschenkt hatte, besagte nämlich ausdrücklich: „er habe den herrlich geschmückten Tempel und die heilige Stätte des göttlichen Cultus von Grund auf erneuert und so dem übrigen ansehnsehnlichen Complex der väterlichen Anlage erst die rechte Bedeutung und Berühmtheit verliehen, da sie dadurch gleichsam ihre herrliche und verehrungswürdige Krönung erhielt“ [1]). Und dass

---

vare et la quale, secondo m' à detto et à mi dato a intendere, la sua forma sarà bellissima, l. c. fol. 189v). Gegenüber dem oben erbrachten Beweis, dass die Kirche beim Tode Cosimos in dem seither nicht wesentlich geänderten Zustande (come si vede) war, kann die fragliche Stelle nur so gedeutet werden, dass sie entweder eine Information des Autors (der ja von 1451—1465 in Mailand abwesend war) über eine frühere Phase des Baues wiedergibt, oder sich auf die Façade bezieht, für welche ja auch die Absicht einer Reconstruction nach neuem Entwurf vorlag. Hierfür bietet das oben angeführte technische Detail eine jedenfalls gewichtigere Bestätigung, als die kaum auf authentischer Grundlage, etwa einem vorliegenden Plan, beruhende Beschreibung, die Alberto Avvogadri in seinem zwischen 1462 und 1464 verfassten Lobgedichte von ihrer bildnerischen und sonstigen Ausschmückung entwirft (siehe Alb. Advogadrii Vercellensis De religione e Magnificentia illustris Cosmi Medices Florentini, publiciert bei Lami, Deliciae Eruditorum, Florentiae 1742, Vol. XII, p. 130. Die Entstehungszeit für die Schrift Avvogadros bestimmt sich einerseits aus der Stelle p. 122, wo Pietro di Michele Bonichi, von 1462—82 Prior an S. Lorenzo, als solcher genannt wird, andererseits daraus, dass von Cosimo de' Medici darin als einem noch Lebenden die Rede ist).

[1]) Der fragliche Eintrag findet sich heute nur noch neben andern ähnlichen Inschriften, die dort alle dem Matteo Bosso zugeschrieben werden, reproduciert in dessen Opera Varia a Julio Ambrosino collecta etc. Bononiae apud Victorinum Benatium. 1627. Er stand in einem Pliniuscodex, der jedoch zur Zeit, als Bandini seinen Catalog der in die Laurentiana übertragenen Bücherei der Badia von Fiesole verfasste, sich nicht mehr unter ihren Handschriften befand. Gleicherweise fehlt er auch in dem handschriftlichen Verzeichnis der Bücherei aus dem 15. Jahrhundert (bei Bandini, l. c. t. III, p. 768 et sqq.), wohl weil er erst nach dessen Abschluss dahin gelangte. Die Inschrift, welche, wie ihr Schlusssatz beweist, nach Pieros Tode eingetragen wurde, lautet in ihren wesentlichen Stellen (a. a. O. p. 458): Petrus Medices Cosmi filius . . . cum genitor pietatis, et liberalitatis alumnus ob singularem

Piero in der That Anteil am Bau der Kirche gehabt haben muss, bekräftigen deutlich einige heute noch daran vorhandene Wahrzeichen. Vorerst die Wappenschilder der Medici am Gewölbe der Kirche, die auf einer ihrer Kugeln schon die französischen Lilien tragen, also nicht schon bei Lebzeiten Cosimos angebracht sein konnten, da der Familie erst im Mai 1465 von Ludwig XI. das Recht verliehen worden war, sie in ihr Wappen aufzunehmen. Die Anwendung dieses neuen, gleichsam Piero eigentümlichen Abzeichens in der Kirche, im Gegensatz zu dem ursprünglichen Mediceerwappen, dem wir sonst überall an den Klostergebäulichkeiten begegnen, scheint die Folgerung zu gestatten, es sei ihm darum zu thun gewesen, dadurch den Zusammenhang seiner Person gerade mit dem Kirchenbau zu bekunden. Diese Folgerung wird nun aber ausser allen Zweifel gestellt durch das zweite der erwähnten Wahrzeichen, eine an der Rückwand des Chors angebrachte Marmortafel, gleichfalls mit dem neuen Lilienwappen darüber, und der Inschrift: „Sacrum pro salute D. Bartholomeo apostolo. Petrus Medicis Cosmi F(ilius) libero munere anno gratiae MCCCCLVI". Das kleine Denkmal als Ex-voto, für Genesung aus schwerer Krankheit dargebracht, zu betrachten, verbieten die Worte „libero munere". Es ist vielmehr die Kirche selbst, die Piero aus der angegebenen Veranlassung dem Apostel weiht, indem er sie „als freies Geschenk", als durch irgendwelche Bedingungen nicht eingeschränkte Stiftung der Abtei übergibt. Die dabei verzeichnete Jahreszahl 1466 aber wird als das Datum ihres völligen Ausbaues zu gelten haben. Hieraus erklärt sich nun auch der Umstand, warum die weiter oben mitgeteilte Inschrift, die Cosimo als den Erbauer der Abtei preist, nicht in der Kirche angebracht wurde. Ihr Ort konnte nur in der Abtei selbst sein, denn nur sie war sein unmittelbares Werk; die Kirche dagegen hatte damals Piero schon durch die Votivtafel als seine eigene Stiftung ausgewiesen, oder gedachte es wenigstens zu thun. — Als letztes Zeugnis endlich,

---

in Canon. Reg. devotionem has illis aedes cum omni suo ornatu, et supellectile magnis sumptibus extruxisset; nihilque praetermisisset, quod ad eorum humanos usus pertinere videtur; ipse ornatissimum templum, et sacrum divini cultus domicilium a fundamentis innovavit, quo nimirum tanquam nobili quodam ac venerando vertice superaddito, reliquum paternae structurae spetiosum corpus insignius, celebriusque redditum est . . . Propitius itaque et parenti, et nato esto tu Deus optime maxime, ut qui te aspirante simili in terris pietate claruere, in coelisque parte te donante mercedem consequantur.

dass Piero am Bau der Badia Anteil hatte, mögen hier noch zwei Stellen eines im Verlaufe unserer Darstellung nochmals zu erwähnenden Briefes ihren Platz finden, den Matteo Bosso an Lorenzo de' Medici richtete. In der ersten bittet er ihn, er möge „inchoatum a paterno tuo avo, deinde a Petro genitore destitutum nunquam opus, nec prorsus ipse destituas"; die zweite aber gibt jene für die Bangesinnung der Renaissance so bezeichnende Aeusserung wieder, die Pietro mit Bezug auf den fraglichen Bau dem Schreiber gegenüber gethan hatte und in der er, wenigstens indirect, eine Mitbeteiligung am Unternehmen auch für sich in Anspruch nimmt: „Quantum vestro pecuniarum impendimus operi, tantum extra petulantiam hdumque fortunae nobis in luerum concedit."

Wie ist nun aber der sich aus dem Vorstehenden ergebende Widerspruch mit der Angabe Vespasianos, Cosimo hätte Kloster und Kirche erbaut, zu lösen? Nicht so schwer, dünkt uns, als es im ersten Augenblick scheinen möchte. Der Gedanke zur Wiederherstellung der ganzen Anlage ist Cosimos Eigentum. Er verpflichtet sich, für seine Verwirklichung zu sorgen, und während er seine Mittel vor allem dem Kloster zuwendet, übernimmt es sein Sohn, die Kirche als Teil des Ganzen auf eigene Kosten zu erbauen. So laufen beide Unternehmungen nebeneinander her, doch aber behält Cosimo als Familienoberhaupt und Urheber der Idee gleichsam das Patronat über das Ganze, wie schon daraus erhellt, dass er es ist, der die Kirche mit allem nötigen Cultusgerät ausstattet. Und in diesem Sinne hat denn auch Vespasian recht, ihm die Ausführung des Ganzen zuzuschreiben. Die Beteiligung Pieros aber kann uns in diesem Falle, wo es sich um sehr bedeutenden Geldaufwand handelte, um so weniger auffallend erscheinen, als wir ja wissen, dass er auch andere, wenngleich nicht so bedeutende bauliche Unternehmungen schon bei Lebzeiten des Vaters ausführen liess (Capp. dell' Annunziata in S. Maria de' Servi, Sacellum in S. Miniato al monte).

Die Verkleidung der Stirnseite der Kirche, die zum würdigen Abschluss der munificenten Stiftung beim Tode Cosimos eigentlich allein noch fehlte, sollte auch unter Piero nicht zu stande kommen. Offenbar war es sein baldiger unerwarteter Tod, der ihre Herstellung vereitelte. Sein Sohn und Nachfolger Lorenzo aber, obwohl er die Abtei als Stiftung der Familie stets begünstigte und es liebte,

sich zu Zeiten, dem Beispiele seines Grossvaters folgend, in ihrer ländlichen Ruhe zu sammeln oder dort im Kreise gelehrter Schützlinge litterarischen und philosophischen Neigungen nachzugehen, kam auf den Plan nicht wieder zurück, wie er denn auch sonst keine Veranlassung hatte, der Ausstattung oder Erweiterung des Bauwesens weitere bedeutende Mittel zuzuwenden. Hatte doch sein Ahnherr mit schier unbegrenzter Liberalität dafür gesorgt, dass allen Bedürfnissen einer ähnlichen Anlage schon beim Bau entsprochen werde, wodurch allerdings dessen Gesamtkosten, wie uns Vespasiano aus erster authentischer Quelle versichert — auf die ungeheure Summe von 70000 Goldgulden (nach heutigem Geldwert etwa $3^1/_2$ Millionen Lire) anwuchsen[1]). Nur einmal noch erhebt der wiederholt genannte Abt Bosso, jetzt auch Lorenzos Beichtvater, seine Stimme für die Aufführung der neuen Façade in einem „ex abbatia Fesulana tua" an den Genannten gerichteten Schreiben, dessen beredte Mahnungen jedoch wegen des nicht lange darauf erfolgten Todes Lorenzos auch keinen Erfolg hatten[2]).

Seither hat die Abtei manch auserlesenen Geist zu längerem oder kürzerem Besuche in ihren gastlichen Hallen aufgenommen, hat sich in ihren Mauern manch bemerkenswertes Ereignis abgespielt. Hier suchten Christoforo Landino, Polizian und Pico della Mirandola zeitweilige Zuflucht vor dem zerstreuenden, lärmenden Treiben der Stadt tief unten zu ihren Füssen; hier wurde im Jahre 1492 Giov.

---

[1]) Seine Angabe verdient vor derjenigen Vasaris mehr Glauben, der die Gesamtunkosten auf 100000 Scudi ansetzt, sich dabei auf den Wortlaut der Inschrift berufend. Diese thut indes, wie wir gesehen haben, der Baukosten keine Erwähnung.

[2]) Siehe den fraglichen Brief in Bossos Opera varia etc. p. 270 et sqq., auch abgedruckt bei Roscoe, The Life of Lorenzo de Medici, Heidelberg 1825, Vol. III, Beilage No. 76. Geschrieben ist er, wie sich aus einer Stelle ergibt, zwischen 1489 und 1492. Bosso sagt darin u. a.: Ego qui templo aedibusque surgentibus operam curam intentionemque etiam non exiguam praesens adhibui . . . In einem früheren, kurz nach 1480 an die gleiche Adresse gerichteten Schreiben kommt folgende Stelle vor: Diuturnam per absentiam vereor ne sim forte tibi factus jam incognitus: sed Petro genitori avoque dum viverent et charissimus et familiarissimus extiti; dumque Fesulana assurgeret fabbrica, quidquid in me ingenii ac diligentiae fuit, id omne operi contuli, non parva illorum vel satisfactione vel gratia (l. c. p. 269). Da wir nun wissen, dass Bosso erst 1451 in den Orden aufgenommen ward, so geben auch diese Briefstellen ein Zeugnis dafür, dass der Bau der Fiesolaner Abtei erst nach diesem Zeitpunkt begonnen haben musste.

de' Medici, nachmals Papst Leo X., durch Matteo Bosso zum Cardinal eingekleidet; hier erlag sein jüngerer Bruder Giuliano, Herzog von Nemours, dem der Meissel Michelangelos Unsterblichkeit verliehen hat, den Qualen einer tückischen Krankheit, die seine Lebenskraft vor der Zeit aufzehrte (1516); hier hatten, während der Belagerung von Florenz im Jahre 1529, spanische Heerhaufen ihr Hauptquartier aufgeschlagen. — Im Jahre 1778 wurde das Kloster aufgehoben und dessen Gebäulichkeiten gingen in den Besitz des Erzbischofs von Florenz, später in den des Domcapitels von Fiesole über. Die Kirche ward geschlossen, die Schätze der Bücherei der Laurenziana überwiesen, die Klosterräume aber zum Teil zu einer typographischen Anstalt umgewandelt, zum Teil als Sommerwohnungen vermietet — beides nicht zum Vorteil der unveränderten und sorglichen Erhaltung der Anlage. Erst seit in unseren Tagen (1876) die Piaristen (Padri Scolopi delle pie scuole) die ganze Abtei erwarben, um darin eine Erziehungsanstalt zu errichten, ist sie infolge einer sorgfältigen und im Ganzen wohlgelungenen Wiederherstellung durch den florentiner Architekten Pasquale Faldi in ihrem früheren Glanze wieder erstanden.

Unser alter Gewährsmann macht leider auch für die Badia von Fiesole keine Ausnahme von seinem Verfahren, bei der Aufzählung der baulichen Unternehmungen Cosimos de' Medici mit keiner Silbe der Künstler zu gedenken, denen ihre Verwirklichung zu danken war. Vergebens suchen wir bei ihm nach der Beglaubigung jener Nachricht, die den Entwurf des fraglichen Bauwerks Brunelleschi zuteilt, und die erst bei Vasari auftaucht. Denn auch sein Vorgänger Manetti, sowie der Anonimo Gaddiano lassen uns damit im Stich. Was des ersteren „Vita" betrifft, so böte allenfalls ihr fragmentarischer Zustand eine Erklärung für diese Unterlassung: ihr Verfasser kam in der ziemlich in chronologischer Folge angeordneten Besprechung der Werke Brunelleschis nur bis Santo Spirito, dessen Bau jedenfalls lange vor der Badia von Fiesole in Angriff genommen war. Dass er aber auch in seinen Huomini singhulari einer so bedeutenden Schöpfung, die der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen doch sonst nicht entging, unter den Werken seines Helden mit keinem Worte gedenkt, muss uns stutzig machen

und uns veranlassen, die Zuweisung von seiten Vasaris nicht kurzweg gelten zu lassen, ohne ihre Berechtigung an den formalen Kriterien des Bauwerks selbst, dem einzigen Mittel, das uns zu ihrer Prüfung übrig bleibt, gemessen zu haben. Die folgende genauere Beschreibung desselben soll uns dazu befähigen.

Schon die Beschaffenheit des Bodens bot für die Disposition der Anlage nicht geringe Schwierigkeiten. Auf einer ziemlich steilen Berglehne galt es, eine bedeutende horizontale Fläche zu gewinnen, um den durch altgeheiligte rituelle Erfordernisse vorgezeichneten Bedingungen des Bauprogramms zu entsprechen. Was zur Ueberwindung ähnlicher Hindernisse heute auch dem unbedeutendsten Adepten der Baukunst als geläufiges Mittel zu Gebote steht, erschien damals, wenn auch nicht gerade als Wagnis, doch jedenfalls, den überkommenen Anlagen des Mittelalters gegenüber, für die das bequeme Ausbreiten auf gleicher Fläche eine gewohnte Voraussetzung gewesen war, als grosse Neuerung. Nicht ohne Grund hebt denn auch ein Jahrhundert später Vasari gerade das Verdienst des Baumeisters um die geschickte Ausnützung der örtlichen Lage für die Verteilung der Räumlichkeiten ganz besonders hervor. „Und was vor allem Beachtung verdient“ — so fährt er nach einigen der Architektur der Kirche gewidmeten Worten fort —, „ist die Art und Weise, wie Brunelleschi, als er am Abhang jenes Berges für sein Bauwerk eine Ebene herzustellen hatte, mit vielem Scharfsinn das tiefer gelegene Terrain zur Anlage von Keller- und Waschräumen, Oefen, Stallungen, Küchen, Holzlegen und manch anderen Bequemlichkeiten so geschickt ausnutzte, dass man es nirgends besser sehen kann. Auf diese Art gewann er für den Grundplan des eigentlichen Klosters eine Plattform, worauf dann in gleichem Niveau Kreuzgänge und Hallen, Refectorium und Krankenhaus, Noviziat und Schlafsäle, die Bücherei und alle sonst nötigen Klosterräume erbaut werden konnten [1]).

Nach Norden, gegen die Lehne des Berges zu, wird der Complex der Klostergebäude von der Kirche begrenzt [2]). Sie steht an

---

[1]) Vasari II. 367.

[2]) Von ihrem Plan und Aufbau geben die Skizzen bei Laspeyres Taf. IX, No. 19 und 20 wenigstens einen Begriff. Eine genauere Aufnahme davon, sowie überhaupt eine solche der Klosteranlage steht bisher leider aus. Die Hauptdimensionen der Kirche ergeben sich aus den obigen Skizzen mit 8 Meter Breite auf 46 Meter Länge des Langschiffs (samt Chor), 8 Meter Breite auf 18½ Meter

der Stelle des alten Gotteshauses, eines Baues der toscanischen Vorrenaissance aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts im Stil des Baptisteriums S. Giovanni und von S. Miniato al monte, wie dessen Façade, die als Mittelstück der neuen Stirnmauer beibehalten wurde, bezeugt. Aus ihren Dimensionen — wir haben offenbar die Vorderseite der alten Kirche in ihrer ganzen Ausdehnung vor uns, da sich Gebälke und Gesimse an beiden Ecken umkröpfen — ergibt sich auch, dass das alte Gotteshaus gegen den Neubau an Grösse beträchtlich zurückstand. Dieser bildet im Grundriss ein einschiffiges lateinisches Kreuz, mit gleich breitem und fast gleich langem Chorarme und Hauptschiff, dagegen mit so schwach ausladenden Kreuzarmen, dass die zu beiden Seiten des Langhauses angeordneten quadratischen Capellen (jederseits vier) nach aussen in die Flucht ihrer Stirnwände fallen. Die Schiffsarme sind mit Tonnengewölben, die Vierung mit einer Flachkuppel über Gurtbögen gedeckt; ähnliche Kuppeln über Schildbögen wölben sich auch über die Capellen. Der ungemein einfachen Grundrissdisposition entspricht die harmonische Klarheit der Raumanordnung und die ernste, strenge Einfachheit der Gliederung. Was jene betrifft, so sind es die einfachsten Verhältnisse, die sie beherrschen: die Höhe des Gewölbscheitels ist gleich der doppelten, — die des Gewölbfusses gleich der anderthalbfachen Schiffsweite, und die gleichen Proportionen finden auch zwischen den Weiten- und Höhendimensionen der Vierung statt. Ja bis auf die Bögen herab, womit sich die Seitencapellen gegen das Schiff öffnen, wird das Verhältnis von 1 : 2 zwischen Breite und Höhe durchgeführt. In dem umkleidenden Formengerüste aber legt sich der Meister eine Zurückhaltung auf, als wäre ihm geradezu daran gelegen gewesen, zu zeigen, wie er auch einzig und allein durch die Verhältnisse des Raumes zu wirken vermöchte. Die hohen, glatten Wände der vier Kreuzarme umzieht als Kämpfer des Tonnengewölbes ein unvollständiges Gebälke, bestehend aus glattem, etwa die halbe Höhe einnehmendem Fries und Simskrönung darüber (zwei Carniesglieder von Plättchen gefasst). Es wird bloss an den quadratisch vor die Wandflucht vortretenden Vierungspfeilern von ganz machtvoll wirkenden schlanken (1 : 11) cannelierten korinthischen Pilastern

---

Länge des Querschiffs, 5 Meter Tiefe der quadratischen Capellen, alles im Lichten gemessen.

gestützt, über denen es sich leicht verkröpft, entbehrt aber im übrigen selbst der von Brunelleschi sonst so gern angewandten stützenden Consolen oder der Viertels- oder gebrochenen Halbpilaster in den Ecken. Leichte, nicht überhöhte Gurtbögen, deren Archivolte mit einem Eichblattfeston, deren Laibung mit jener doppelten Reihe von Blattgewinden und geometrischen Mustern in vertieften Rahmenstreifen, wie wir sie von andern Bauten Brunelleschis kennen [1]), geschmückt ist, spannen sich über die Pilaster hin und tragen (ohne vermittelnde Ringgurte) die niedere Segmentkuppel, deren einziger Schmuck in einer grossen, flachen Scheitelrosette mit dem von einem prächtigen Eichenkranze umschlossenen Lilienwappen der Medici besteht. Zwei ähnliche Rosetten sind ausserdem im Scheitel der Tonne des Langschiffs und Chors angebracht. Endlich sind noch die Mündungen der Capellen, womit sich diese fast in ihrer vollen Breite gegen das Hauptschiff öffnen, mit Rahmenbögen eingefasst, die vielleicht etwas zu schwer wirken, und sind die Schildbögen im Innern der Capellen selbst durch zarte Profilbänder markiert, die in den Ecken herablaufen und sich am Boden, die Wände der Capellen so gleichsam umrahmend, umgliedern. Die Profilierung aller dieser Glieder ist im allgemeinen im Geiste Brunelleschis, einfach, aber nicht so fein ins einzelne durchgebildet, wie etwa in der Capp. Pazzi oder in S. Lorenzo, die Form der Pilastercapitelle ganz die gleiche, wie dort. Dass auch hier nach Analogie seiner übrigen Bauwerke sämtliche Gliederungen in graublauem Fiesolaner Stein hergestellt und die Wandflächen mit hellgelblichem Verputz überzogen sind, bedarf kaum noch der Erwähnung.

Besondere Beachtung verdient hingegen die Anordnung der Beleuchtung. Durch Fensteröffnungen in den Stirnwänden der vier Kreuzarme wird dem Innern reichliches, ruhiges Oberlicht zugeführt und hierdurch, sowie durch die von vornherein mässig gewählte Längenausdehnung von Schiff und Chor ein Mangel, der sich bei der Anlage langer Tonnengewölbe schwer vermeiden lässt, geschickt umgangen. Es ist dort nämlich ausser je einem grossen Rundfenster im Halbkreis der Schildwand, noch je eine Gruppe von drei schmalen und hohen rechteckigen Fenstern nebeneinander angeordnet, die ver-

[1]) Dass manche der bloss von Brunelleschi gebrauchten Motive hier wiederkehren — z. B. die aneinandergereihten Mohnkapseln, Mohn- und Windenblüten, wie in S. Lorenzo — spricht für seine Autorschaft. Anderes ist neu, z. B. ein Eierstab, ein von einer blühenden Windenranke umwundener Stab u. a. m.

möge ihrer hohen Lage dem Raume gleichfalls Oberlicht spenden. Die Idee zu diesen Gruppenfenstern, mit denen er hier eine Ausnahme von den sonst in seinen Kirchenbauten gebrauchten Rundbogenfenstern macht, fand der Künstler in den drei kleinen Fenstern der alten Façade vor. Allerdings wusste er sie auch wieder zu veredeln. Dort, jedes für sich in die Wandfläche gestellt, wirken sie kleinlich. Brunelleschi hat sie näher zusammengerückt und indem er sie überdies grösser bildete und kräftig umrahmte, ihnen eigene Bedeutung als architektonisches Motiv sowohl, wie für die Beleuchtung des Raumes verliehen. Wenn etwas den Eindruck dieser schön geordneten Fenstergruppen wenigstens für den ersten Moment stört, so ist es die vom Meister ähnlich wie am Chorfenster der Capp. Pazzi und in den Chorcapellen von S. Lorenzo beliebte Anordnung, wonach sie mit ihren Gewänden unmittelbar auf den Fries des Gebälkes stossen, also gleichsam daran zu hängen scheinen. Man muss sich erst in das Ungewohnte dieses Arrangements gefunden haben, um es dann aber um so feierlicher zu empfinden. — Je ein Fenster gleicher Grösse und Umrahmung erhellt endlich auch jede der Nebencapellen des Langschiffs. Alle die Fensteröffnungen sind gleichmässig, ohne eigene Verdachung, bloss mit einfachem Rahmenprofil eingefasst und mit schräger Laibung in die Wanddicke vertieft.

Ebenso einfach, mit ungegliederten Gewänden und gerader Verdachung sind auch die beiden Thüren behandelt, die aus dem Chor in Sacristei und Kloster führen (das Eingangsportal hat gar keine Gewände, es sollte sie erst mit der Verkleidung der Façade erhalten). Eine Ausnahme machen die zwei Pforten, die das Querschiff mit den ebengenannten Räumen verbinden, insofern an ihnen der einzige reichere plastische Schmuck des Innern vorkommt. In Conception und Ausführung viel weniger streng gehalten als alles übrige in diesem Innenraum, übrigens mit Ausnahme der Capitelle und des Arabeskenschmucks einzelner Glieder ganz übereinstimmend, scheinen beide nicht einmal mehr im Entwurf auf Brunelleschi zurückzugehen. Nicht nur kommt ihr Compositionsmotiv — der von Pilastern und Gebälk noch besonders eingefasste Gewänderahmen — sonst nirgends bei dem Meister vor; auch die Formensprache in Profilen und Ornamenten ist schon eine spielendere, lautere, fast aufdringliche, als wir sie von ihm zu vernehmen gewohnt sind. Vollends der schwere Atticaaufsatz mit krönender

Lünette und dem reichen plastischen Schmuck des Mittelfeldes, der die eigentliche Pforte förmlich erdrückt — über einem an zwei Ringen hängenden üppigen Fruchtfeston das von einem geflügelten Ring umschlossene Mediceerwappen —, gehört in Anordnung und Verhältnissen ganz der folgenden Architekten- und Bildnergeneration an. Wenn also Burckhardt (Cicerone II. S. 145 Anm. 1) nach einer uns unbekannt gebliebenen Quelle Desiderio und seinen übrigens apokryphen Bruder Benedetto da Settignano als Mitarbeiter an dem decorativen Schmuck der Kirche anführt, so wäre ihre Mitwirkung am ehesten auf diese beiden Thüren zu beziehen. Noch nähere Analogien zeigen sie in der überaus zarten, ja scharfen Arbeit, sowie in einigen Motiven der Decoration mit der frühen Art Minos da Fiesole. So begegnen wir fast ganz gleichen Capitellen, wie die der linken Thüre, an seinem, auch um 1462 gearbeiteten Sakramentsgrab im Dom zu Fiesole. Charakteristisch daran ist die Teilung des Arabeskenschmuckes in zwei Zonen, die wohl auch am Marsuppinigrab Desiderios vorkommt, jedoch bei verschiedener Form der Capitelle. Die feine Schotenranke dagegen im Architrav unserer Thüre ähnelt ganz jenen an gleicher Stelle des genannten Monuments und des Sacramentsaltars von S. Lorenzo. Die Capitelle der rechten Thür haben mehr Aehnlichkeit mit denen am Marsuppinigrab. Auch für die reichen Fruchtfestons beider Thüren finden sich nur in den Arbeiten Desiderios Analogien.

Hervorzuheben ist schliesslich noch, dass Brunelleschi auch hier, wie bei seinen übrigen kirchlichen Bauten, das Niveau des Fussbodens nach den Elementen des Grundplans abgestuft hat: die Capellen sind um zwei davor durchlaufende Stufen, das Querschiff um fünf, der Chor noch um eine sechste Stufe über das Langhaus emporgehoben. Auch hierin liegt ein Geheimnis der Raumwirkung seiner Bauten. Ihre einzelnen Teile ordnen sich dadurch einander über und unter, die Abstufungen in der Deckenbildung finden hier schon ihr Vorspiel, das Auge wird auf ihre Wirkung vorbereitet, gleichsam im Voraus dafür erzogen. Und so hat der Meister denn auch in dem schlichten Raum dieser seiner Schöpfung trotz der sparsamen Verwendung von Gliederungen und schmückendem Detail eine solche Fülle von keuscher, ernst hoher Schönheit zu verkörpern verstanden, dass ihr bestrickender Zauber jedem, dem es einmal vergönnt war, sie ungestört in weltentrückter Ruhe und Einsamkeit in sich aufzunehmen, für immer unvergessen bleibt.

Am Aeussern hat sich der ursprüngliche Zustand bloss an der nördlichen und westlichen Umfassungswand erhalten. Die letztere — es ist die Stirnseite des Baues — zeigt, wie schon erwähnt, um das mittlere, der alten Façade angehörende, in weissem und dunkelgrünem Marmor incrustierte Bruchstück herum rohes, in vorgekragten Schichten aufgeführtes Bruchsteinmauerwerk, das, nach oben in einem Flachgiebel abschliessend, die Verkleidung der neuen Schauseite aufzunehmen bestimmt war. Die nördliche Aussenwand dagegen präsentiert sich als glatte, auch über den Nebencapellen voll bis auf die Höhe des Hauptschiffs aufgemauerte Quaderwand. Bloss das Querschiff erscheint daran durch zwei breite, vorspringende Wandstreifen markiert, die, von einer Sockelgurte aufsteigend, sich an dem Gesimse totlaufen; ganz ähnlich profiliert, wie das am Gebälke im Innern, und in geringen Abständen von schmächtigen Blattconsolen gestützt, schliesst dies Gesims die Wand nach oben ab[1]). Die äussere Umrahmung der Capellen- und Querschiffsfenster in Pietra serena ist dermassen verwittert, dass sich von ihrem Profil kaum etwas mehr enträtseln lässt.

Stellt es schon die vorstehende allgemeine Analyse, mehr aber noch das eingehende Studium der Detailformen an Ort und Stelle fast ganz ausser Zweifel, dass wir in der Abteikirche nicht bloss eine Schöpfung von Brunelleschis Geiste, sondern geradzu ein Werk seiner Hand vor uns haben, so hält es viel schwerer, die gleiche Ueberzeugung auch rücksichtlich der übrigen Klosterbaulichkeiten zu gewinnen, die sich — „ein unregelmässig schönes, dem Bergabhang folgendes Aggregat von Einzelbauten" — südlich an die Kirche schliessen. Den Mittelpunkt der Anlage bildet ein schief an die rechte Langseite der Kirche angebauter Hallenhof von zwei Stockwerken (5 auf 7 Arcaden von 3,40 Meter Achsweite). Die auf einer durchlaufenden Postamentmauer aufgesetzten schlanken Säulen des untern, mit Kreuzgewölben überdeckten Geschosses, deren Höhe ihrer Achsweite gleich kommt, die daher etwas gedrückt erscheinen, haben das frei composite Capitell, das uns vom Kreuzgang in S. Croce her bekannt ist, mit dem Unterschiede, dass hier die Akanthusblätter, welche von den Ecken an den cannelierten Hals des Capitells herab-

[1]) Schon bei S. Lorenzo ist, nach Burckhardts Vorgang, darauf hingewiesen worden, dass das Motiv der Consolen und Wandstreifen vielleicht auf eine Anregung von S. Frediano und S. Giovanni in Lucca zurückzuführen ist (siehe vorn S. 188 Anm. 1).

fallen, reicher und voller gebildet, diesen nicht mehr so graziös umfassen und in ihrer Derbheit schon über Brunelleschi hinauszuweisen scheinen. (Diese ihre Formeneigentümlichkeit fällt nicht der letzten Restaurierung im vorigen Jahrzehnt zur Last, denn auch an den ursprünglichen Capitellen der Wandconsolen ist sie bemerkbar.) Die nicht in ganz vollem Halbkreis von Säule zu Säule gespannten Arcadenbögen, deren Archivolten jeder Profilierung entbehren (beides Eigentümlichkeiten, die Brunelleschis authentische Werke nirgends, dagegen diejenigen Michelozzos öfters zeigen, z. B. die Arcadenhöfe in S. Marco), vermehren den Eindruck des Gedrückten. Ihn besiegelt vollends das Obergeschoss mit seinen sehr niedrigen, weitgestellten jonischen Säulchen, die in ihren Formen denen in S. Marco und in der Canonica von S. Lorenzo folgen und über horizontaler Platte das vorspringende Dach tragen. Die beiden Geschosse sind durch die bekannten Gurtbänder geschieden: das untere läuft als blosser Rundstab über den Arcadenbögen hin, während das obere, aus Rundstab und Hohlkehle bestehend, als Brüstungsmauer für die Säulchen der oberen, auch jetzt noch offenen, flachgedeckten Loggia dient. Verhältnisse und Formen zeigen Eigentümlichkeiten, denen wir bei anderen ähnlichen Bauten Brunelleschis nicht begegnen (Fehlen des Carniesansatzes über den Capitellen, der gerade hier bei den gedrückten Proportionen der Arcaden an seiner Stelle gewesen wäre; glatte, nur in verputztem Bruchstein hergestellte Archivolten; magere, in ihrer Gliederung ganz von seinen gewohnten verschiedene Gurtsimse) und machen es mehr als wahrscheinlich, dass ihm nur die allgemeine Disposition, nicht aber der Detailentwurf und die Ausführung angehören.

In der Mitte der Ostseite des Kreuzgangs öffnet sich gegen diesen mit einer grossen Rundbogenthür und je einem breiten, ebensolchen Fenster zu Seiten derselben, wie sie Brunelleschi in seinen Kirchenbauten anzuwenden liebte, das Oratorium oder der Capitelsaal, ein geräumiger quadratischer, von einem Spiegelgewölbe mit Stichkappen überdeckter Raum. Die tiefen, rechtwinkeligen Laibungen von Thüre und Fenstern schmücken von Rahmen umschlossene Arabeskenranken. Die etwas magere Zeichnung und stärkere Reliefbehandlung jener an den Fenstern, zum Teil auch ihre Formenmotive — Schotenacroterien und schmächtige Akanthusranken — finden ein Analogon an der Rankenumrahmung eines der beiden aus Donatellos Werkstatt hervorgegangenen Wandfelder mit

Heiligengestalten in der alten Sacristei von S. Lorenzo (es ist das rechts vom Chor), während der im Detail naturalistische, in der Composition aber stilisierte Charakter, die vollere und flüssigere Zeichnung und das flachere Relief derjenigen an der Thüre den Arabesken Ghibertis an der innern Laibung der Baptisteriumpforte Pisanos viel näher steht. Weder die einen noch die andern aber weisen irgend eine Verwandtschaft mit der sich stets viel enger an die architektonische Gliederung schliessenden, gleichsam organisch aus ihr und mit ihr herauswachsenden Zierweise Brunelleschis auf, die wir bei der Besprechung von S. Lorenzo und der Capp. Pazzi näher charakterisierten. All dies Rankenwerk wächst schon aus einem candelaber- oder korbförmigen Untersatz hervor, wie er für die späteren Gebilde dieser Art allgemein gang und gäbe wird, wie ihn aber Brunelleschi nirgends. — Ghiberti erst bei dem erwähnten Laibungsornament angewendet hat. Reicher und mehr stilisiert ist das ähnliche Rankenwerk (Gold auf blauem Grunde) in der Umrahmung der grossen Rundbogennische, die im Innern der Capelle den Altar umschliesst. Von ihm zu den Pilasterfüllungen an Desiderios da Settignano beglaubigten Werken (Sacramentsaltar in S. Lorenzo) ist kein grosser Schritt mehr, jedenfalls aber ein kleinerer Abstand, als zu der Manier aller übrigen uns bekannten florentinischen Decoratoren jener Zeit. Mit mehr Berechtigung dürfte daher die obige Nachricht, die dem Genannten eine Mitwirkung an der Ausschmückung der Kirche zuweist, auf die hier in Rede stehenden Arbeiten als Jugendwerke von ihm bezogen werden.

Die entgegengesetzte, westliche Seite des Klosterhofs ist fast ganz von dem grossen Refectorium eingenommen. Ob dasselbe einst vielleicht eine reichere ornamentale Ausstattung besass, ist nicht festzustellen. Heute interessiert uns der kahle, von einem Klostergewölbe mit Stichkappen überdeckte Saal nur noch durch zwei in ihm und dessen Vorraum erhaltene Zierwerke, die auf die Zeit der Erbauung der Abtei zurückgehen. Die halbrunde Lesekanzel, zur Hälfte in die östliche Längswand des Refectoriums eingelassen, ist in Idee und Formen eine einfachere Wiederholung der von S. Maria Novella, und wie sie vielleicht auf einen Entwurf Brunelleschis zurückzuführen (siehe vorn S. 24). Der abschliessende Lorbeerkranz (hier unter dem Körper der Kanzel) und die mit einer Reihe hoher Akanthusblätter umkleidete Schmiege am Auslauf des Fusses — beides charakteristische Motive in der Formensprache des Meisters —

kommen hier wie dort vor. Ob hingegen dem Wandbrunnen im Vorraum des Refectoriums auch ein Entwurf von ihm zu Grunde liegt, ist nicht so leicht zu entscheiden. Zwei cannelierte Pilaster, mit einem vollständigen Gebälke (ohne Giebelabschluss) fassen eine länglich rechteckige Fläche zwischen sich, deren untere Hälfte die elliptisch geformte Schale des Wandbrunnens, die obere eine glatte Steinplatte ausfüllt. Die überhäufte plastische Ornamentierung aller Glieder (Eierstäbe, Zahnschnitte, Perlenschnüre, Blattschmiegen), die Formen der Profilierung (z. B. am Gesims des Gebälks) sprechen dagegen. Höchstens die schöne Idee des Werkes könnte von ihm herstammen. Die Ausführung aber zeigt ganz zweifellos die gleiche Hand, wie die Querschiffthüren in der Kirche: die beiden Pilastercapitelle der linken Thüre sind am Brunnen beinahe wörtlich wiederholt und auch die halbverschleiert gemeisselte, weich verlaufende Rankenarabeske im Fries seines Gebälkes verrät denselben raffinierten Praktiker[1]).

In der östlichen Ecke der Südseite des Arcadenhofes endlich befindet sich der Eingang zu einer doppelgeschossigen Loggia, die, etwa 5 Meter breit, sich in fünf Bogenstellungen von ca. $3^1/_2$ Meter Weite nach dem Garten öffnet, eine entzückende Aussicht auf die Stadt tief unten und das weite, gesegnete Thal ihres Flusses erschliessend. Ihre in vollem Halbkreis gespannten Arcaden ruhen auf schlanken Säulen mit reich sculpierten korinthischen, compositen und frei erfundenen Capitellen und haben harmonischere Verhältnisse als die des Kreuzgangs. Doch sind die ornamentalen Formen der Capitelle und der Wandconsolen, welche die Stichkappen des Spiegelgewölbes[2]) in der untern Halle stützen, zu sehr schon in der Sprache der reifen Frührenaissance gehalten, als dass sie auf Brunelleschi zurückgeführt werden könnten. Ihrem Charakter nach weisen sie vielmehr bereits auf die gewandten Bildner hin, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Kirchen von Florenz

[1]) Nichts mit diesem Meister, noch auch mit Brunelleschi hat ein zweiter kleiner Wandbrunnen im Durchgang von der Kirche zum Klosterhof zu thun. Es ist das Werk eines viel unbedeutenderen Bildners und kommt den Arbeiten Andrea di Lazzaros, des Adoptivsohnes Brunelleschis, ziemlich nahe.

[2]) Dieser in den Klosterräumen auch sonst wiederholt angewandten Art der Einwölbung begegnen wir nirgends an den authentischen Bauten Brunelleschis. Mit Vorliebe dagegen gebraucht sie sein begabtester Nachfolger Michelozzo.

mit ihren zierlichen Schöpfungen bevölkerten. Das Obergeschoss zeigt (über den bekannten zwei Gurtbändern, ganz wie im Kreuzgang) sehr schlanke weitgestellte Säulen, deren überaus reich und phantasievoll gemeisselte Capitellchen prächtig geschnitzte Sattelhölzer und darüber Pfette und offenes Sparrendach tragen, und die infolge ihrer bedeutenderen Höhe diesem Teil des Baues ganz besonders schöne Verhältnisse verleihen. Sonst ist auch daran alles ganz schmucklos gehalten, die Wände und sogar die Arcadenbögen verputzt und hellgelb getüncht.

Und wenn wir nun nach all dem vorstehend Ausgeführten uns nochmals die Frage nach dem Urheber des Baugedankens unserer Anlage und nach der Folge ihrer Entstehung stellen, so hätte ihre Beantwortung, insoweit sie auf Grundlage formaler Kriterien gegeben werden kann, dahin zu lauten, dass die Plananlage und die Herstellung der Substructionen aller Wahrscheinlichkeit nach von Brunelleschi herrühre und die Kirche vermutlich noch von ihm selbst begonnen, jedenfalls aber unter genauer Einhaltung seines Entwurfs zumeist bis in dessen Details hinein, wenn auch erst nach seinem Tode aufgeführt worden sei; dass wir hingegen, was die übrigen Teile der Klosteranlage betrifft, weder in den allgemeinen baulichen Formen, noch viel weniger aber in ihrem bildnerischen Schmucke die Hand des Meisters zu vermuten, sondern darin das Werk von Nachfolgern — am ehesten vielleicht von Michelozzo für die architektonischen, und von jüngern Kräften für die Bildhauerarbeiten — zu erkennen haben.

Siebentes Kapitel.

Brunelleschis Palastbauten.

Charakter des öffentlichen und Privatpalastes im mittelalterlichen Florenz. — Baustil der Uebergangszeit. — Vorzüge der frühesten Jugendbauten Brunelleschis. — Palazzo di Parte Guelfa, sein erster nachrömischer Profanbau. — Unvollendet gebliebene und zweifelhafte Bauten. — Modell zum Mediceerpalast. — Palazzo Pitti und Villa in Rusciano. — Palazzo Quaratesi-Pazzi. — Einfluss Brunelleschis auf den florentinischen Palastbau.

Der italienische mittelalterliche Palastbau im allgemeinen, insbesondere der florentinische entwickelt sich bekanntlich aus dem Stil der öffentlichen Stadtpaläste [1]). Für Florenz war in dieser Beziehung natürlich sein Palazzo Vecchio, erbaut seit 1298 durch Arnolfo del Cambio, von vorbildlicher Bedeutung; nicht bloss der mittelalterlichen, — auch der späteren florentinischen Privatarchitektur hat er ihr eigentümliches Gepräge aufgedrückt. Gleich allen öffentlichen Palästen als städtische Burg angelegt, ergab sich für ihn von selbst der trotzige, festungsartige Charakter, dessen Zweck als leitendes Motiv der Gestaltung möglichste Einfachheit mit grösster Sicherheit vereinigt vorschrieb. Hierin finden nicht allein die Elemente seiner architektonischen Conception ihre Begründung: riesige, durch die mächtigen Stockwerkshöhen bedingte Mauerflächen, von

---

[1]) Es kann und soll nicht Zweck der folgenden Skizze sein, eine Geschichte des florentinischen Palastbaus zu geben. Sie will nur den Rahmen schaffen für die Schilderung der Thätigkeit Brunelleschis in diesem Zweige, und für die richtige Wertschätzung seiner Verdienste um dessen Entwickelung. Für die eingehendere Behandlung dieses Gegenstandes vergleiche man die auch hier grundlegenden Ausführungen Burckhardts in seiner Geschichte der Renaissance in Italien, wie auch dasjenige, was R. Redtenbacher, Die Architektur der italienischen Renaissance, Frankfurt 1886, S. 309 ff. namentlich vom technischen Standpunkte beibringt.

verhältnismässig kleinen Fensteröffnungen durchbrochen; mächtiger Zinnenkranz, als imposante Krönung der im übrigen bloss durch die bescheidensten Brüstungsgurten gegliederten Wandfläche; hochanfragender, kühner Turm, als Symbol vorausblickender Wachsamkeit; endlich im Innern der centrale Pfeilerhof, gefordert durch die Bedürfnisse der Communication und Beleuchtung; — es erklärt sich daraus auch die Art der technischen Ausführung in Rusticamauerwerk, wobei bloss die Lagerflächen der einzelnen Quadern geebnet und ihre Kanten genau zugearbeitet, die Vorderseiten hingegen als sog. Bossen roh gelassen werden. Gewiss keinesfalls durch Vermittelung der römischen Baukunst, sondern unmittelbar als Erbteil ihrer etruskischen Vorfahren hatten die mittelalterlichen Baumeister Toscanas die Rustica überkommen, und vorerst aus Gründen der Zweckmässigkeit angewendet [1]). Zeit- und Kostenersparnis werden hier bei der im Verhältnis zu den technischen Mitteln jener Tage zumeist sehr bedeutenden Ausdehnung dieser Unternehmungen, die schon aus diesem Grunde, oft wohl auch aus politischen Rücksichten einen möglichst raschen Baubetrieb erforderten, die Factoren gewesen sein, welche den Ausschlag gaben. Erst mit der Zeit mag sich künstlerisches Bewusstsein und die Absicht dazu gesellt haben, durch die in Rede stehende Art der Materialbehandlung, als das einzige Hilfsmittel bei der sonstigen Einfachheit der Bauformen, dem Monumente plastische Wirkung zu verleihen und zugleich dessen Idee und Zweck auf möglichst prägnante Weise in seiner äussern Physiognomie zum Ausdruck zu bringen.

Alle diese Elemente nun, selbst bis auf den Turm und Zinnenkranz, werden auch auf den mittelalterlichen Privatpalast übertragen und kommen auch dort, selbstverständlich den geänderten Bedürfnissen und Verhältnissen entsprechend modificiert, zur Geltung. Im Gegensatz zu den nordischen Profanbauten jener Epoche, nimmt er vor allem von seinem Vorbilde das Moment der Regelmässigkeit herüber, woraus sich mit der Zeit Schönheit und Bequemlichkeit entwickeln. Wenn die Raumentfaltung unter den beengenden Bedingungen der unruhigen bürgerlichen Zustände wie der Oertlichkeit auch noch viel zu wünschen liess, so standen doch gewisse wesent-

[1]) Ueber das Vorkommen von Bossenquadern an den Resten der etruskischen Stadtmauern von Fiesole, Cortona u. a. vergl. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Darmstadt 1885, S. 8 ff.

liche Principien der Gestaltung fest: die möglichst entsprechende Disposition der Räume um den mittleren, zumeist nur wenig ausgedehnten Pfeilerhof; die Festhaltung des gleichen Niveaus für alle Räume desselben Geschosses; die Herstellung regelmässiger Corridore als Verbindung der einzelnen Gemächer, oder wo Raummangel Sparsamkeit gebot, ihr Ersatz durch Gänge, die in den oberen Stockwerken auf Consolen um den Hallenhof herumgeführt wurden; die geradlinige Anlage der Façade und ihre Entwickelung aus den Bedingungen des Grundplans. Auch wurde für das Aeussere, wenigstens in den ebenerdigen Geschossen, im allgemeinen die Behandlung der Mauerflächen in Rustica beibehalten. Dass hierbei aber kaum ästhetische Beweggründe, sondern in erster Reihe die oben erörterten zweckl ichen und materiellen Rücksichten massgebend waren, erhellt aus folgenden Gründen: An vielen der hierher gehörigen Bauwerke, namentlich auch an denjenigen, die dem Uebergange zur Stilweise der Neuzeit angehören, die also gewissermassen die letzte Stufe der Ausbildung des mittelalterlichen Palastbaues darstellen, begegnen wir glatt abgearbeitetem Quadermauerwerk. Dagegen treffen wir aber weder bei den letzteren, noch viel weniger bei den Privatgebäuden des eigentlichen Mittelalters jene Abstufung der Bossagen nach Stockwerken, die überhaupt erst ein unanfechtbares Zeugnis für das Erfassen des fraglichen Mittels als künstlerischen Motivs liefert und die in dem florentinischen Palastbau der Renaissance zu einer so wichtigen Rolle berufen war. Durchgängig werden die höheren Stockwerke der mittelalterlichen Familienburgen in gewöhnlichem Bruchsteinmauerwerk hergestellt, aus dem sich nur die Umrahmung der Fenster, etwa auch eine Eckarmierung in Haustein hervorhebt (später werden diese Mauerflächen dann verputzt und erhalten auch wohl Sgraffittoschmuck); und ganz ausnahmsweise wird der Luxus des Quadermauerwerks in glatter Bearbeitung und zwar bloss in solchen Fällen, wo diese schon für das Erdgeschoss in Anwendung kam, auch auf eines oder mehrere der obern Stockwerke ausgedehnt [1]).

[1]) Als Zeugnis für das im Text Ausgeführte dienen die mittelalterlichen Familienburgen, deren Florenz noch eine reiche Zahl und — wenigstens was das Erdgeschoss betrifft — in ziemlich ursprünglichem Zustande bewahrt hat. Hauptbeispiele dafür sind: Pal. Spini und Pal. Castellani già Castello Altafronte (auf Piazza de' Giudici), beide zwar restauriert, aber pietätvoll. Sodann, auch für den Hof, Pal. Davanzati (Via Porta rossa No. 9); im Erdgeschoss discrete,

Im Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts macht sich dann im florentinischen Palastbau eine Uebergangsstufe bemerklich, die, wie sie im Innern einen Fortschritt zum Zweckmässigen und Bequemen anstrebt, auch in der äusseren Gestaltung, wenngleich zunächst noch unberührt von dem Formalen der Renaissance, einen Schritt in der Richtung auf künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Zwar in der Behandlung der Façade kommt die letztere gegen früher höchstens in den schlankeren Verhältnissen der Stockwerke und der oben erwähnten Ausführung des Quadermauerwerks als flache Rustica oder glatt gemeisselte Fläche zum Ausdruck, während die Profilierung der Simsgurten, die Art der Umrahmung von Fenstern und Thüren mit Rusticaspitzbögen noch dem überlieferten Gebrauche folgt. Aber in der Ausbildung und in den räumlichen Verhältnissen der Hofhallen empfinden wir gleichsam schon das erste leise Wehen der neuen Zeit. Die gewohnte Enge ihrer Arcaden macht weiteren Bogenstellungen, ihre Gedrücktheit schlankeren, zum Teil durch Ueberhöhung der Rundbögen gewonnenen Verhältnissen Platz, in denen sich die ersten Versuche zur Erzielung eines schönen Raumeindruckes offenbaren. An die Stelle des mittelalterlichen Arcadenpfeilers tritt in manchen Fällen die Rundsäule, die aber noch durchweg das gotische Knospen- oder Palmblattcapitell bewahrt; der gewöhnliche Pfeilersockel wird durch die attische Säulenbasis ersetzt, und Wandconsolen, die den

---

gleichmässig abgearbeitete Rustica, im ersten Stock regelmässiges glattes Quadermauerwerk, in den zwei oberen Bruchstein, überall Rundbogenfenster, oberstes Loggiengeschoss aus der Zeit der Renaissance. Ferner die Häuser Nr. 3—5 auf Piazza de' Peruzzi: die Erdgeschosse nur bei einigen Rustica, manche ganz Bruchstein, die Geschosse sogar nur zum Teil durch Gurten geschieden; die zu ebener Erde später hineingebrochenen Botteghen muss man durch kleine rechteckige Fenster ersetzt denken. Gleichfalls vollständig erhalten Pal. Quaratesi, già Salviati (No. 100 Ecke Via Ghibellina und Mercatino di S. Pietro): Rusticaerdgeschoss, die oberen Stockwerke Bruchsteine mit Eckquadermauerung, die Reihe kleiner quadratischer Fenster im Erdgeschoss vorhanden. Ebenso der Palast Via del Mercatino No. 5 (Ecke der Via della vigna vecchia) mit auf spitzbogigem Consolenfries herausgebauten Obergeschossen; Pal. Mozzi-Carolath (Piazza de' Mozzi No. 3); Palazzo Bonizzi-Bezzoli (Ecke der Via de' Cerretani und Piazza dell' Olio No. 6), angeblich von Arnolfo di Cambio erbaut, mit Ecksäulchen, wie an Pal. di Parte Guelfa und mit Stockwerksgurten ganz gotischen Profils. Ausserdem eine Anzahl Häuser in Via de' Benci, mit wohlerhaltenen mittelalterlichen Erdgeschossen. Man vergleiche damit auch die architektonischen Hintergründe in den florentinischen Fresken, namentlich denen Masaccios im Carmine.

Säulencapitellen entsprechen, tauchen als Träger der Rippen der Hallengewölbe auf. Wir haben oben (Kapitel II), als es sich darum handelte, die für Brunelleschi in Anspruch genommene Autorschaft an einigen der in Rede stehenden Bauwerke zu prüfen, Gelegenheit gehabt, uns mit zweien derselben, Palazzo de Conti Bardi und Palazzo Canigiani già Larione de' Bardi, eingehender zu beschäftigen. Ausserdem seien als hierher gehörig angeführt: Palazzo Alessandri (Borgo degli Albizzi No. 15), Palazzo già Bardi und Vila (Via de' Neri No. 4 und 23 bis an der Ecke der Via della Mosca, die beiden letzteren im Charakter von Palazzo Capponi), die wenigstens im Aeussern das ursprüngliche Gepräge bewahrt haben; vor allem aber Palazzo Capponi (Via de Bardi No. 28), einst das Hans Niccolos da Uzzano (1359—1432), das dieser berühmte Führer der Optimaten laut Vasaris Aussage von dem Maler Lorenzo di Bicci, und zwar — wie angenommen wird — erst im zweiten Decennium des 15. Jahrhunderts erbauen liess, das aber trotzdem in allen den oben aufgezählten Momenten sich als ein bezeichnendes Beispiel dieses Uebergangsstils von der Gotik zur Renaissance darstellt [1]).

Auch Brunelleschi war in seinen Jugendbauten, ohne den Anschluss an den früheren mittelalterlichen Typus ganz aufzugeben, dieser Uebergangsströmung gefolgt. So müssen wir zum mindesten aus den bezüglichen Aeusserungen Manettis schliessen, denn von

[1]) Das Erdgeschoss in kräftigerer Rustica, die beiden oberen in glattem, aber nicht ganz regelmässigem Quadergemäuer ausgeführt; jenes von einem grossen Rundbogenportal mit Keilsteinen und kleinen quadratischen Fenstern, diese von jetzt zum Teil zugemauerten Rundbogenfenstern belebt. Gurten und Gesimse von magerem Profil. Die Hofhalle von 2 auf 3 Arcaden mit überschlanken Achteckpfeilern, ziemlich rohen Palmblattcapitellen, Deckplatten mit Zahnschnitt darunter, gotischen Basen mit Eckblättern; alles übrige an ihr ist erneuert und gestattet keinen Schluss mehr auf den ursprünglichen Zustand. Die alte Treppe, links vom Eingang in einem Lauf in den ersten Stock hinaufführend, noch vorhanden. — Der Uebergangszeit gehört auch der Palast Via Maggio No. 15 an, wie die Palmblattcapitelle der Wandconsolen im schmalen, langen Flurgang beweisen. Erdgeschoss discrete Rustica, die beiden oberen verputzt, darauf die Quaderung in Sgraffitto angegeben, ausserdem Friese und zwei Streifen an beiden Enden der Façade auch in stilisierten, feinen Pflanzenmotiven sgraffittiert. Frühestes Beispiel des Sgraffitto, c. 1400. Die Stockwerke im übrigen mit den gewohnten Rundbogenfenstern über schwachen Gurten gegliedert.

ihnen selbst ist ja, wie wir oben gesehen haben (S. 51 ff.), nichts mehr erhalten. Unser Gewährsmann legt einerseits, wo er von dem durch Filippo für seinen Verwandten Apollonio Lapi erbauten Wohnhaus spricht, den Nachdruck auf „das viele Zweckmässige, Bequeme und Angenehme", das der Meister darin angeordnet hatte; andererseits hebt er in einer von uns am angeführten Orte schon betonten Stelle, wo er den durch ihn vorgenommenen Umbau eines Teils des Palazzo Vecchio bespricht, hervor, er hätte, weil ihm die zu damaliger Zeit allgemein übliche Behandlung der Quadergliederungen und der Ornamentierung nicht zusagte, dafür andere Formen in Anwendung gebracht. Jenes erste Moment war es nun gerade, das die Baukunst der Uebergangszeit sorgfältiger auszubilden anfing; was aber die letztangeführten formalen Neuerungen betrifft, so können wir darin auch nur diejenigen mit Wahrscheinlichkeit vermuten, die eben den Uebergangsstil vor der Gotik kennzeichnen, weil ja Manetti ausdrücklich hinzufügt, dass darunter nicht die von Brunelleschi erst später — nach seinem römischen Aufenthalte — geschaffenen Formen der neuen Bauweise gemeint seien [1]).

Um so entscheidender ist der Schritt, den der grosse Meister in seinem, allem nach frühesten nachrömischen Profanbau, dem Palazzo di Parte Guelfa, mitten in die Renaissance hinein thut. Es war dies das Amtshaus jenes Magistratscollegiums, das von der florentinischen Guelfenpartei im Jahre 1267 auf Betreiben und unter dem Patronat Papst Clemens IV. und Carls von Anjou eingesetzt worden war, nachdem sie ihre Herrschaft auf den Trümmern der hohenstaufischen Macht endgültig begründet hatte. Unter die Leitung der Capitani di Parte Guelfa gestellt, sollte die neue Behörde ursprünglich nur die guelfischen Interessen wahren und die eingezogenen Güter der verbannten Ghibellinen verwalten. Binnen kurzem jedoch wuchs ihre Bedeutung in dem Masse, dass sie — ein Staat im Staate — nicht allein die Regierung und Verwaltung der Republik thatsächlich beherrschte, sondern ihren Einfluss als geistiges Centrum der Partei weit über ihre Grenzen auf einen grossen Teil Italiens erstreckte. Namentlich als nach der Vertreibung des Herzogs von Athen (1343) die Macht des alten Adels völlig gebrochen und die Herrschaft über die nun für das Regiment des Staates massgebenden Popolanen allmählich in die Hände weniger Optimaten-

[1]) Vergl. die beiden Stellen bei Frey a. a. O. S. 66, Z. 9 u. Z. 26 ff.

familien gelangt war, wussten diese die Institution mit solchem Geschick gegen die Zünfte und kleinen Leute (il popolo minuto) für ihre oligarchischen Zwecke auszubeuten, dass der jüngste Geschichtsschreiber der Stadt Florenz mit vollem Recht das Vorbild zu dieser ihrer letzten Umwandlung in dem gefürchteten Rate der Zehn von Venedig erblicken konnte[1]). Als dann die Optimaten aus dem gegen ihren überwiegenden Einfluss gerichteten Tumulto de' Ciompi (1378) als unbestrittene Herren des Staats hervorgingen, war es auch bald um die Allgewalt des Guelfenmagistrats geschehen. Jener Aufstand hatte ihm die gefürchtetsten Mittel seiner Macht, vor allem das Recht des Ammonierens entwunden, und die Führer der nun herrschenden Faction, die Maso und Rinaldo degli Albizzi, Niccolò da Uzzano, Gino Capponi, hatten keine Veranlassung, ihm dieselben, nun sie mit deren Hilfe ihre Zwecke durchgesetzt, von neuem — vielleicht gar als gefährliche Waffe gegen sich selbst — zurückzugeben. Als ein nicht misszuverstehendes Zeichen für das völlig gesunkene Ansehen der einst so gefürchteten Behörde verzeichnet ein gleichzeitiger Chronist die Nachricht, es hätte sich niemand herbeilassen wollen, im Gefolge der Capitani della Parte Guelfa an dem Zug nach dem Baptisterium S. Giovanni teilzunehmen, womit sie nach altem Vorrecht das Fest des Stadtheiligen eröffneten, eine Ehre, um die sich vor einigen Jahrzehnten noch die geachtetsten Bürger der Stadt und alle Fremden von Ansehen gerissen hatten[2]).

Und doch gehört der Neu- bezw. Erweiterungsbau ihres Palastes gerade erst dieser Zeit des Niedergangs der vormals mächtigen Behörde an. Wie so oft, mag auch hier das Bestreben, die verlorene innere Bedeutung durch die Entfaltung äusserlicher Mittel wenn nicht zu heben, doch wenigstens zu maskieren, die nächste Veranlassung des Unternehmens gewesen sein, mag wohl auch das nunmehr für wichtigere Parteizwecke nicht in früherem Masse in Anspruch genommene bedeutende Einkommen dazu ermuntert haben, es in Angriff zu nehmen. In unmittelbarer Nachbarschaft der seit langem säcularisierten uralten Kirche S. Maria sopra Porta, des ursprüng-

[1]) Ausführlicheres über den in Rede stehenden Gegenstand findet man unter anderem bei G. Capponi, Storia della repubblica di Firenze. Firenze 1875, v. I, pp. 58, 245 sqq., 458.

[2]) Siehe Buonaccorso Pitti, Cronaca, ediz. G. Manni. Firenze 1720, p. 97, citiert bei G. Capponi, l. c. v. I, p. 458. Vergl. auch die an letzterem Orte pp. 648 und 652 aus Goro Datis Istorie gegebenen Mitteilungen.

lichen Versammlungsortes des Guelfenmagistrats gelegen, und an die älteren, heute dem Friedensgericht eingeräumten Teile seines Amtshauses in Via delle Terme anschliessend, bildet die neue Hälfte die Ecke zwischen dieser und Via di Capaccio und erstreckt sich in der letztgenannten Strasse bis an das ehemalige Zunfthaus der Seidenweber, das die Ecke von Via della Seta an der Einmündung zum Mercato nuovo einnimmt [1]).

Bei dem gänzlichen Schweigen, in das sich die gleichzeitigen sowohl als alle späteren urkundlichen und litterarischen Quellen bezüglich des in Rede stehenden Erweiterungsbaues hüllen, sind die in diesem Punkt ungewöhnlich ausführlichen Mitteilungen unserer biographischen Hauptquelle um so dankenswerter [2]). Leider lassen sie uns trotzdem über manchen wesentlichen Punkt im Unklaren. Vor allem darüber, wann das Werk in Angriff genommen worden sei. Wenn wir jedoch aus der Stelle, die Manetti unserem Bau in der Reihe der übrigen Arbeiten Brunelleschis anweist, auf den Zeitpunkt seiner Entstehung schliessen dürfen — und wir erinnern uns ja seiner Aussage, sie in chronologischer Folge besprechen zu wollen (Frey a. a. S. 102 Z. 3) —, so ergibt sich dafür der Beginn der 20er Jahre; denn unser Gewährsmann behandelt den Palazzo die Parte Guelfa, noch bevor er sich der Besprechung von S. Lorenzo zuwendet, im Anschluss an die Loggia degl' Innocenti, die Capp. Barbadori in S. Felicita und an den Palastentwurf für dieselbe Familie, die alle um oder unmittelbar nach 1420 entstanden. Diese Zeitbestimmung findet in der That, wie wir gleich sehen werden, ihre Bestätigung in gewissen stilistischen Merkmalen an dem Bauwerk selbst, die es unzweifelhaft der Frühzeit des Meisters zuweisen.

„Und nachdem man", so beginnt Manetti seine Mitteilung, „mit dem „Ausbau des Palastes der Guelfenpartei in dem gegen Via di Porta „Santa Maria gelegenen Teil schon zuvor begonnen hatte und damit „nach dem Plan und der Leitung von Meistern, die für gewöhnlich „zu solchen Arbeiten verwendet und zu jener Zeit als die besten „geschätzt waren, bis etwa auf zwei Ellen unter der Brüstung der „Fenster des Hauptgeschosses gelangt war, wurde der Beschluss

[1]) Die erste Aufnahme unseres Bauwerkes gibt v. Geymüller in seiner Architektur der Renaissance in Toscana, Lief. III, IV; Text in Lief. VI, VII.

[2]) Die übrigen Biographen — ausser Vasari — erwähnen des Pal. di Parte Guelfa gar nicht.

„gefasst, dass Brunelleschi das Fehlende ausführe, sowohl die Amts-„stube (udienza), als den Flurgang, der vom alten Saal herüber-„führt, als auch den neuen Saal“ [1]). Hiernach fand Filippo, als ihm der Weiterbau übertragen wurde, das Erdgeschoss fast bis auf die Höhe der Stockwerksgurte aufgeführt vor. Es kennzeichnet sich auch durchaus als ein Erzeugnis jenes Uebergangsstils von Gotik zu Renaissance, den wir oben besprochen haben: glatt gemeisseltes, regelmässiges Quadermauerwerk in Pietra forte mit einigen rechteckigen Fensteröffnungen und einem jetzt stark reducierten Rundbogenthor in Via di Capaccio und zwei, jetzt zugemauerten Arcadenöffnungen, als Eingängen zu Kaufläden in Via delle Terme; als einzige Gliederung an den Ecken des Gebäudes statt der scharfen Kante Dreiviertelsäulchen, deren Schaft in ganz eigentümlicher Weise über einem umgekehrten Würfelcapitell als Basis aus einem Blattkelch emporwächst und unter der Stockwerksgurte in einem einfachen gotischen Blattcapitell endigt. Der mit den sonstigen, sehr respectablen Dimensionen des Erdgeschosses (es hat über neun Meter Höhe) gar nicht im Einklang stehende Massstab dieser zierlichen, überschlanken Säulchen charakterisiert sie sofort als blosse dekorative Umsäumung der Ecke [2]). Wenn Manetti ferner die „maestri ordinarj e de' migliori della citta secondo que tempi“ ausdrücklich als Urheber des Erdgeschosses hervorhebt, so widerlegt sich dadurch die Nachricht Vasaris, es sei dieses ein Werk Francescos della Luna gewesen [3]). Offenbar hat der genannte Autor hier eine Angabe seines Vorgängers, die den erwähnten Schüler Brunelleschis mit dem Bau in seinem letzten Stadium in Verbindung bringt (ohne ihn indes beim Namen zu nennen, sondern indem sie ihn als identisch mit dem Verballhorner der Façade der Innocenti bezeichnet) entweder in seiner bekannten Flüchtigkeit missverstanden, oder wahrscheinlicher absichtlich auf den Beginn des Unternehmens übertragen, weil sich ihm so besserer Anlass bot, seinen Helden gegen dessen stümperhaften Schüler herauszustreichen,

---

[1]) Frey a. a. O. S. 104 ff.

[2]) Schon die Antike kennt dies Motiv: am Pantheon zeigen die Eckpilaster der Vorhalle statt der scharfen Kante an der Ecke ein Rundstäbchen. Ein Vorbild dafür aus der frühen florentiner Gotik ist uns in dem Eckchen an Pal. Bonizzi (Ecke der Via de' Cerretani und Piazza dell' Olio), eine Nachahmung aus der Renaissance an Cronacas Pal. Guadagni erhalten.

[3]) Vasari II, 380.

indem er diesem die Mängel aufbürdet, die sonst in dem früheren Werk einer Zeit des Ueberganges ihre natürliche Entschuldigung fänden.

Der Anteil Brunelleschis an unserem Bau, für den er nach Manettis ausdrücklicher Angabe bloss einen Entwurf gefertigt hatte, wonach er dann seine Weisungen den Werkleuten mündlich erteilte, beginnt mit dem Gurtgesims zwischen Erd- und Hauptgeschoss[1]). Der Künstler hat es hier als vollständiges Gebälk ausgebildet: dreiteiliger Architrav, dessen Balken von Rundstäbchen gesäumt und von einem steilen Schlussglied gekrönt sind; glatter Fries, und nicht zu sehr vorspringendes Gesims, das aus Carnies, Zahnschnitt, Eierstab und starker, etwas geneigter und nach vorn abgerundeter Hängeplatte besteht, so dass ihre Function als durchlaufende Brüstung für die Fenster des Hauptgeschosses treffend markiert wird. Die Profilierung ist voll Kraft und von feinen Verhältnissen (sie hat durch die starke Verwitterung der Pietra serena leider sehr gelitten), aber das ganze Gebälke macht allerdings über der glatten Wand des Erdgeschosses mit ihren schmächtigen Ecksäulchen eine etwas unmotivierte, fremdartige Figur. Die unmittelbar auf das Gesims aufgesetzten Fenster — es sind deren in der Flucht der Via delle Terme zwei, in der der Via di Capaccio vier — sind als gewaltige, von breitem architravartigem Gewändrahmen umschlossene Rundbogenöffnungen in etwas breiten Verhältnissen (5,30 auf 2,30 Meter im Lichten) gestaltet. Im Verein mit den über jedem derselben angeordneten, von kräftigen, geschwungenen Profilen umrahmten Rundmedaillons (1½ Meter Durchmesser), die wohl Füllungen in plastischem Schmuck erhalten sollten, geben sie den in regelmässig glattem Quaderwerk behandelten Wandflächen bei den ganz bedeutenden Dimensionen und der Lage des Baues in ziemlich enger Strasse eine Gliederung von vornehm stolzem, mächtigem Effekt. Dieser wird nun noch auf das wirksamste zusammengefasst durch breite, über attischen Basen mit den Quaderschichten der Wand zugleich aufgemauerte, mecannelierte Pilaster; sie armieren die

[1]) Dies folgt unzweifelhaft aus Manettis Aussage (ed. Frey S. 104. Z. 10): essendo la muraglia fuori di terra insino circha braccia due presso al davanzale delle finestre principali, wobei unter „davanzale" nur das hier zugleich als Fenstergurte dienende Gesims des die beiden Geschosse scheidenden Gebälkes gemeint sein kann. v. Geymüller irrt daher, wenn er Brunelleschi auch das Erdgeschoss, von zwei Ellen über dem Boden an gerechnet, zuschreibt.

beiden Ecken des Baues an der Façade der Via Capaccio im rechten Winkel derart, dass sie, um ein weniges von der Mauerecke weggerückt, ihre scharfe Kante zwischen sich frei hinauf laufen lassen. Manetti hebt diese nicht eben gelungene Anordnung, die Brunelleschi hier — zum Glück mit wenig Erfolg für ihren Gebrauch in der Folgezeit — zuerst eingeführt hat, wie alles, was von seinem Helden ausgeht, lobend hervor. Zugleich macht er bei dieser Gelegenheit Francesco della Luna für eine Abweichung von ihr verantwortlich, die dieser sich an der in Via delle Terme ausgeführten Ecke erlaubt habe, als Brunelleschi — ob wegen seines Todes oder aus einer andern Ursache wird nicht gesagt — keinen Einfluss mehr auf den Bau nahm[1]). Was nun aber die in Rede stehenden Eckpilaster betrifft, so liesse sich, da bei dem mangelnden Abschluss derselben, wie überhaupt des ganzen Geschosses nach oben (dem ja das Hauptgesims fehlt), zweifellose Gewissheit über diesen Punkt nicht vorhanden ist, vermuten, Brunelleschi hätte vielleicht gar nicht im Sinne gehabt, sie als förmliche Pilaster auszubilden, sondern vielmehr das Motiv einfacher Wandstreifen, die sich ohne besondere Capitelle an dem Gesims tot laufen, wie er es später am Aeussern der Abteikirche von Fiesole gebrauchte, schon bei diesem Frühbau anwenden wollen. Die Art ihrer technischen Ausführung als Teile des übrigen Schichtenmauerwerks, der daraus folgende Verzicht auf die Herstellung von Cannelüren — die der Meister bei seinen Pilastern sonst ohne jede Ausnahme stets in Anwendung brachte —, endlich auch die Erwägung, dass einfache Wandstreifen sowohl mit den Ecksäulchen des Erdgeschosses, als mit der zwischen jenen durchlaufenden Kante der Ecke im Hauptgeschosse besser in Uebereinstimmung zu setzen gewesen wären, als die anspruchsvolleren eigentlichen Pilaster, würde für diese Annahme sprechen, wenn die daran vorhandenen attischen Basen sie nicht doch wieder zweifelhaft erscheinen liessen.

Wie dem auch sei, es bleibt auf alle Fälle ausgemacht, dass Brunelleschi mit seiner Anordnung zuerst jenes Motiv der Belebung

[1]) Frey a. a. O. S. 105, Z. 4 ff. In der That ist der Pilaster der Façade in Via delle Terme, gegen Piazza S. Biagio zu, breiter als der an der Ecke zwischen Via delle Terme und di Capaccio, und es beweist die geringere Vorkragung des Gebälkes über die Kante des ersteren Pilasters hinaus, dass hier die von Brunelleschi an der Façade in Via di Capaccio beliebte Anordnung nicht beabsichtigt war.

der Façade durch Pilaster anregte, das später von Leon Battista Alberti im Pal. Rucellai wieder aufgenommen und vollkommener durchgebildet, seither sowohl in dem florentinischen Palastbau neben dem ältern, auf der Abstufung der Rustica beruhenden, Fuss fasste, als auch — durch Bramante zu völliger Reife gebracht — vorzugsweise in der Architektur der Hochrenaissance zu einer noch bedeutenderen Rolle berufen war. Schon Burckhardt hat mit bekannter Feinfühligkeit die Bedeutung unseres Baues gerade nach dieser Richtung mit dem Hinweis darauf erkannt, dass er „vielleicht mehr als irgend ein anderer der Paläste Brunelleschis ein entwickelungsfähiges Motiv bietet“ [1]).

Im Innern entspricht der ganzen Ausdehnung des Neubaus ein einziger, riesiger Saal von nahezu acht Meter Höhe, dessen Wände zwischen den hier noch durch besondere rechtwinkelige Rahmen umschlossenen Rundbogenfenstern von cannelierten korinthischen Pilastern geteilt, nach oben wahrscheinlich mit einem vollständigen Gebälk abschliessen sollten, das indes nicht zur Ausführung kam. Es ist dies die früheste Anwendung von Pilastern für die Gliederung eines Innenraumes der Profanbaukunst. Die Pilastercapitelle zeigen die für Brunelleschis Frühzeit charakteristischen Formen, mit den sehr scharf geschnittenen Akanthusblättern und den gleichgrossen, hier überdies ganz unorganisch und recht ungeschickt auf ihre Stengel, allemal zu zweien, bloss aufgesetzten — nicht daraus hervorwachsenden — Eck- und Mittelvoluten, so dass man kaum geneigt sein wird, sie als unmittelbar unter den Augen des Meisters entstanden gelten zu lassen.

Warum aber das so vielverheissend begonnene Werk, und damit auch eine grandiose Conception Brunelleschis, die sich in Grossartigkeit der Gesamtanlage, in machtvoller Wirkung der Verhältnisse und in Reinheit der wohlabgewogenen architektonischen Gliederungen ebenbürtig seinen besten Schöpfungen an die Seite stellt, Bruchstück blieb, darüber geben uns die Worte, mit denen Manetti seinen Bericht schliesst, genugsame Aufklärung: „Der Bau aber wurde eingestellt,“ heisst es dort, „weil es denen, in deren Händen die Herrschaft der Stadt lag, angezeigter dünkte, dem betreffenden Magistrat (der Guelfen) etwas von seinem Ansehen zu nehmen, als dessen Wachsen zu fördern, und diese Mei-

[1]) Siehe Cicerone, 5. Aufl., II. T., S. 95 Anm. 1.

nung blieb auch für das Vorgehen der Folgezeit massgebend.“ In der That finden wir das einst übermächtige Collegium schon zur Zeit Lorenzos de' Medici nicht allein seiner sämtlichen ehemaligen Befugnisse entkleidet, sondern geradezu in eine Behörde für die Pflege der öffentlichen Verkehrsmittel umgewandelt! Grossherzog Cosimo schränkte es dann sogar auf seine ursprünglichen Localitäten ein, indem er den neuen Saal für das Archiv der öffentlichen Schuld in Beschlag nahm. Bei diesem Anlass stellte Vasari, wie er uns selbst berichtet, für ihn eine neue Treppe, sowie eine Cassettendecke her[1]). In unseren Tagen endlich wurde er durch Zwischenwände und Einbauten abgeteilt und dient den Zwecken einer der städtischen Elementarschulen.

In die gleiche erste Periode der Thätigkeit Brunelleschis in seiner Vaterstadt, zwischen die Jahre 1420—1430, fallen auch die Entwürfe für einige Privatbauten, über die wir, da sie zum Teil gar nicht in Angriff genommen wurden, zum Teil aber in seitherigen Umbauten ganz verschwunden sind, nur nach den Aufzeichnungen der Biographen berichten können. In die erste Kategorie gehört das Wohnhaus des Bartolommeo Barbadori, dessen gelegentlich schon Erwähnung geschah, als über die Erbauung der Capelle derselben Familie in S. Felicita berichtet wurde (siehe oben S. 76). Die gelungene Ausführung dieser Aufgabe — so erzählt Manetti, der sie in die gleiche Zeit versetzt, als auch das Findelhaus begonnen ward, während Vasari sie sogar noch mit der Concurrenz um die Domkuppel in Verbindung bringt — hätte dem Meister den Auftrag zu dem fraglichen Bau eingetragen, der im Borgo Santo Jacopo links am Eingang zu Ponte vecchio neben dem heute noch dort vorhandenen Turm der Rossi errichtet werden sollte. Es seien aber zufällig die Schwierigkeiten der Plandisposition wegen der Lage der benachbarten Häuser so gross gewesen, dass die Anlage ein wahres Wunder des Privatbaues geworden wäre, nach dem zu ur-

[1]) Vasari II, 380. Ein kleiner Teil dieser Decke, welche mit ihren tiefen Feldern ohne Gebälk unmittelbar auf die Pilastercapitelle aufsetzte, wurde unlängst unter der nachträglich darüber gezogenen Deckenconstruction blossgelegt. Dass Vasari, wie er behauptet, mit dieser Anordnung im Sinne Brunelleschis verfahren sei, ist mehr als zweifelhaft: der Meister hatte jedenfalls ein Gebälke zwischen Pilastern und Decke beabsichtigt.

teilen, wie Brunelleschi sich dem Bauherrn und anderen gegenüber äusserte, sowie nach dem wenigen, was davon ausgeführt wurde, insofern es auch auf das Fehlende zu schliessen erlaubte. Leider sei der Bau sehr bald eingestellt worden, „nachdem — wie sich unser Gewährsmann ausdrückt — derjenige, der für die Kosten aufzukommen hatte, seine Gläubiger und nicht minder sich selbst hinterging“ [1]).

Dasselbe Schicksal, gleich in seinen ersten Anfängen ins Stocken zu geraten, traf auch ein zweites Unternehmen, das, wenn wir eine bezügliche Angabe des Anonimo Gaddiano — des einzigen unter den Biographen Brunelleschis, der dessen erwähnt — als wahr gelten lassen wollen, nach seinen Plänen ausgeführt werden sollte. Es war der Bau der Sapienza, der florentinischen Universität, zu dem Niccolò da Uzzano noch bei Lebzeiten den Grund gelegt und wofür er ein reiches Vermächtnis bestimmt hatte [2]). Da sich der genannte Autor mit seiner Nachricht indes in Widerspruch mit Vasari befindet, der Lorenzo de' Bicci als den Baumeister dieser Stiftung bezeichnet, da ferner Manetti — unsere Hauptquelle — über diesen Punkt auch schweigt, so wird ihm nicht unbedingter Glaube beizumessen sein. Dass die Schenkung Uzzanos zu andern Staatszwecken verausgabt wurde, und infolge dessen der von ihm beabsichtigte Bau nicht ausgeführt werden konnte, ist uns auch durch Vasari überliefert [3]). Zu seiner Zeit dienten die Grundmauern als Zwinger für die auf den Aussterbeetat gesetzten Löwen aus der Zeit der Republik; später wurde über ihnen ein Gebäude errichtet, das nach manch anderer Bestimmung heute das militärgeographische Institut beherbergt (Via della Sapienza No. 6) und woran nur noch das schöne Wappen des Stifters an dessen edle Absichten gemahnt.

Ob ein anderer Privatbau, den die übrigen Biographen mit

---

[1]) Frey a. a. O. S. 103 und Vasari II. 379. Nach Manettis Beschreibung hätte das Haus der Barbadori die Stelle des heutigen Pal. Cerchi dei Canigiani (Borgo Santo Jacopo No. 1) einnehmen sollen. Dieser geht in seiner jetzigen Gestalt nicht über das 16. Jahrhundert zurück.

[2]) Siehe die betreffende Stelle der genannten Quelle bei Frey a. a. O. S. 128 und im Anhang II, 2. c. Alin. 21. Nach einem urkundlichen Beleg bei Gaye I, 550 wäre der fragliche Bau im Jahre 1430 in Angriff genommen worden: 1429, 17. Martii Domus sapientie ordinatur in civitate florent. (Provv. filza 121).

[3]) Vasari II. 54.

Schweigen übergehen, von Vasari mit Recht unserem Meister zugeschrieben wird, dies zu beurteilen fehlt heute jeder Anhaltspunkt, denn derselbe — es war das Haus der Familie Giuntini auf Piazza d' Ognisanti — ist seither, wie die Commentatoren des aretiner Schriftstellers vermuten, dem Pal. Gerì, jetzt Martellini einverleibt worden [1]). Dieser aber zeigt in seiner heutigen Gestalt auch nicht einen Bestandteil mehr, welcher auf das Quattrocento zurückzuführen wäre. Ein gleiches gilt übrigens für sämtliche Häuser auf Piazza d' Ognisanti, mit Ausnahme des im zweiten Kapitel besprochenen Pal. Quaratesi-Lenzi; so dass, selbst wenn die obige Vermutung unrichtig wäre, die Unmöglichkeit, in irgend einem andern Gebäude auf dem genannten Platze Spuren des fraglichen Baus von Brunelleschi nachzuweisen, dennoch bestehen bliebe.

Von einem grossartigen Entwurf endlich, der leider nicht zur Wirklichkeit werden sollte, wissen uns der Anonimo Gaddiano und Vasari übereinstimmend und fast mit den gleichen Worten zu erzählen [2]). Wenn wir bei Manetti vergebens nach der Bestätigung ihrer Nachrichten suchen, so liesse sich dafür als Erklärungsgrund anführen, er hätte sich eine analoge Angabe vielleicht für den fehlenden Schluss der Biographie aufgespart; was aber seine Huomini singhularj betrifft, so habe er dort auch die andern Privatbauten Brunelleschis (mit Ausnahme des Pal. di Parte Guelfa, der aber ebenso wohl als öffentlicher Bau angesehen werden kann) nicht erwähnt, überhaupt bloss die ausgeführten Werke, nicht auch die Entwürfe verzeichnet. — Der Entwurf nun, um den es sich hier handelt, war das Modell zu einem Palast für Cosimo de' Medici: er sollte auf dem Platz von S. Lorenzo, der Kirche gegenüber, nach allen Seiten freistehend errichtet werden. Voll Freude über den Auftrag, der dem Meister gestattete, ohne Rücksicht auf die Kosten seinen Ideen für einen grossartigen Palastbau, wie er es schon lange gewünscht, Ausdruck zu geben, hätte er sich — so berichten unsere Gewährsmänner — in gehobenster Stimmung (dicesj che maj si era veduto in sua vita più allegro che nel tempo, che fabrichava detto modello) an seine Aufgabe gemacht und ein „sehr schönes und grosses Modell" zu einem

[1]) Vasari II, 379.

[2]) Frey a. a. O. S. 127 und Vasari II, 371. Beider Bericht stammt aus gemeinsamer Quelle — dem öfter genannten Libro d' Antonio —, denn fast wörtlich wie beim Anon. Gaddiano findet er sich auch im Cod. Strozziano und im Cod. Petrei (siehe im Anhang II, 2 Alin. 19).

Gebäude hergestellt, „wie es wohl heute noch auf Erden nicht zu sehen ist." Allein der Plan erschien Cosimo so prachtvoll und so sehr über alle gewohnten Verhältnisse hinausgehend, dass er mehr um damit nicht Neid und Missgunst zu wecken, als in Rücksicht der Geldfrage von dessen Verwirklichung abgestanden sei. Als nun Brunelleschi den Entschluss Cosimos erfuhr, habe er, der sein ganzes Können an das Modell gewandt hatte, dieses im ersten Zorn der Enttäuschung in tausend Stücke zertrümmert. Beide Autoren vergessen nicht, hinzuzufügen, dass der Bauherr nachträglich seinen Entschluss doch bereut habe. Bekanntlich liess er seinen Palast — es ist der heutige Pal. Riccardi in Via Larga — später durch Michelozzo di Bartolommeo in bescheidenerer Ausdehnung und in etwas anderer Lage erbauen. Da das Unternehmen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vor der Zeit in Angriff genommen wurde, ehe Cosimo aus der Verbannung zurückgekehrt war (Herbst 1434 [1]), da er ferner gerade in den ihr vorangehenden letzten, wie den ihr folgenden ersten Jahren besondere Veranlassung hatte, alles zu vermeiden, woraus seine Feinde gegen seine Stellung im Staate hätten Capital schlagen können, so werden wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir auch den Entwurf Brunelleschis für seinen Palast dem gleichen Zeitpunkt, und vielleicht eher noch den letzten Jahren vor dem venezianischen Exil zuteilen. Denn dieses hatte Michelozzo mit seinem Gönner bekanntlich geteilt, und was war natürlicher, als dass Cosimo seinen Dank dafür in den mannigfachen baulichen Aufträgen zu erkennen gab, die er ihm seither fast ausschliesslich zuwandte, so dass der Meister gleichsam als der eigentliche Haus- und Hofarchitekt der ersten Mediceer in der Kunstgeschichte fortlebt.

Was Brunelleschi für den ersten Bürger des florentinischen Staatswesens zu schaffen versagt war, das zu planen und zum Teil

[1]) Das landläufige Datum für die Erbauung des Pal. Medici stammt von Del Migliore, der dafür circa all' anno 1430 angibt (Firenze illustrata, Firenze 1684, p. 198), dessen Glaubwürdigkeit ja aber bekanntlich nichts weniger als über jeden Zweifel erhaben ist. Urkundlich steht dagegen fest, dass 1452 der Bildhauer Maso di Bartolommeo für die Ausschmückung des Hofes wahrscheinlich mit Sgraffitti Zeichnungen geliefert hat. Erst damals also scheint der Bau der Vollendung nahe gewesen zu sein (siehe Yriarte, Le livre de souvenirs d'un sculpteur in der Gaz. d. b. arts 1881 t. II, p. 147 u. 148).

auch noch selbst in die Erscheinung zu rufen, sollte ihm für einen andern vornehmen Patrizier gegönnt sein, der sich aus einem Geschöpf Cosimos nach und nach zu seinem Rivalen, ja Gegner herauswuchs und dessen Charakterbild gleichsam die Kehrseite aller der Vorzüge des Vaters des Vaterlandes verkörpert.

Luca Pitti (1395—1472) war ein Sohn jenes abenteuerlichen Bonaccorso (geb. 1354, † zwischen 1431 und 1433), der um die Wende des 14. Jahrhunderts als Geschäftsmann, politischer Agent, Soldat, grosser Spieler und beliebter Höfling die Interessen der Republik im Auslande zu vertreten und dabei sich selbst grosse Reichtümer zu erwerben nicht ohne Erfolg beflissen gewesen war. Kein Mann von hervorragender Begabung, aber von masslosem Ehrgeiz und Prachtliebe, von grosser Thatkraft und Aufopferungsfähigkeit für seine Freunde beseelt, war Luca in der Hand geistig Ueberlegener ein unschätzbares Werkzeug[1]). Als solchen hatte sich Cosimo seiner in den ersten Jahren der Begründung der eigenen Herrschaft bedient. Schon 1434 einer der Prioren, 1440 als Hauptacteur an der von Florenz aus eingeleiteten Gefangensetzung, ja nach Scip. Ammiratos Darstellung sogar direct an dem Tod Cardinal Vitelleschis, des gewaltthätigen Legaten Papst Eugens IV. in Rom beteiligt, sodann 1448, 1453 und 1458 wiederholt zum Gonfalonierat berufen, hatte Luca im letztgenannten Jahre die von den Gegnern der mediceischen Partei geforderten Reformen im Steuercensus und in der Verwaltung durch einen Gewaltstreich vereitelt und die Herrschaft der Medici aufs neue befestigt. Er war nun mehr denn je der Held des Tages. Die Signorie, Cosimo und die übrigen Parteigenossen gaben ihrer Dankbarkeit durch reiche Geschenke Ausdruck, die sich auf die Summe von 20 000 Ducaten belaufen haben sollen. Sein Anhang, sein Ansehen im Volke stiegen immer mehr; der Glanz seines Sterns verdunkelte den des alternden und wegen seiner zunehmenden Kränklichkeit nicht mehr mit der gewohnten sichern Hand in die öffentlichen Angelegenheiten eingreifenden Parteihauptes so sehr, dass nicht mehr Cosimo an der Spitze des Staates zu stehen schien, sondern Luca, der denn auch, seit jeher dem Gewinn zu-

[1]) Fr. Guiccardini, Storia fiorentina in den Opere inedite, Florenz 1859, t. III, p. 8: Non era valente uomo, ma vivo, liberale, animoso e più fervente per gli amici, che alcuno altro che fusse a Firenze; e così uomo da fargli fare ogni cosa sanza rispetto, e non di tal cervello che gli paressi avere da temerne.

gethan und zu Gewalt geneigt, jetzt seiner Eigenmächtigkeit die Zügel schiessen liess und ein recht- und gewissenloses Parteiregiment einführte[1]).

In diese Zeit seiner kurz währenden höchsten Macht werden nun von den florentinischen Geschichtsschreibern, die sich etwas ausführlicher mit seinen Schicksalen befassen, auch die baulichen Unternehmungen Lucas versetzt, die uns hier allein interessieren. „Seine Anmassung wuchs infolge dessen in dem Masse — so berichtet Machiavelli, nachdem er die Umwälzung des Jahres 1458 geschildert —, dass er den Bau zweier Gebäude begann, das eine in Florenz, das andere in Rusciano, beide stolz und königlich, aber jenes in der Stadt weitaus grösser, als irgend ein anderes, von einem Privatmanne bis zu jenem Tage errichtetes. Und um sie beide zu Ende zu führen, lag ihm kein Mittel, mochte es noch so ungewöhnlich sein, zu fern: nicht nur von Bürgern und Vornehmen nahm er Geschenke an und liess sich von ihnen mit Baumateriale und anderem Bedarf unterstützen; selbst Gemeinden und ihre ganze Bevölkerung leisteten ihm Hilfe und überdies fanden Geächtete und wer sonst einen Todschlag oder Diebstahl begangen, auf jenen Bauplätzen sichere Zuflucht, vorausgesetzt, dass man sie nur bei den Arbeiten gut brauchen konnte." „Auch leidet es keinen Zweifel," — so schliesst Ammirato seine im Wesen gleichlautende Erzählung — „dass er danach trachtete, mit seinem Stadtpalast denjenigen Cosimos zu übertrumpfen, für dessen Machtstellung sich Luca in dieser seiner Grösse immer mehr als Nebenbuhler und Mitbewerber enthüllte"[2]).

Mit diesen Berichten lässt sich freilich die Aussage Vasaris (die in Betreff des Pal. Pitti mit der des Anonimo Gaddiano übereinstimmt) nicht in Einklang bringen. Ihr zufolge wäre es Brunelleschi — der ja schon 1446 starb — gewesen, welcher nicht nur beide Bauwerke entwarf, sondern auch die Villa zu Rusciano ganz, den Stadtpalast aber bis zum obersten Geschosse aufführte, das

---

[1]) Gino Capponi, Storia della repubblica di Firenze. Firenze 1875, t. II, p. 67 sq.

[2]) Machiavelli, Historie fiorentine. Firenze, Giunti 1537, Libr. VII, p. 157[v] und offenbar von ihm beeinflusst Scip. Ammirato, Istorie fiorentine, Firenze 1647, Parte II, p. 87. Die zeitgenössischen Aufzeichnungen der Cavalcanti, Buoninsegni, Rinuccini, Morelli, Cambi u. a. enthalten leider gar keine Angaben, woraus sich der Zeitpunkt, wann Lucca seine Bauten begann, bestimmen liesse.

dann vollends von seinem Bauführer Luca Fancelli (1430—95) ausgebaut worden sei [1]). Obwohl nun bisher niemand Ursache hatte, die Glaubwürdigkeit Vasaris gerade in diesem Falle zu bezweifeln, weil sie eine gewichtige Bekräftigung zu Gunsten der Urhebersehaft Brunelleschis aus dem Stilcharakter namentlich des zweiten der in Rede stehenden Bauwerke selbst schöpft, so muss doch zugegeben werden, dass uns sonstige Zeugnisse, wodurch die Angaben der genannten Historiker bestätigt würden, nicht zu Gebote stehen, da es bisher nicht gelang, klar redende urkundliche Belege für ihre Entstehungszeit aufzufinden. Das einzige Datum, woraus man geglaubt hat, in dieser Beziehung mittelbar etwas folgern zu dürfen, ist ein Vermerk in der Chronik von Lucas Vater, der unter dem 18. November 1418 den Ankauf eines Grundstückes aus der Verlassenschaft Robertos de Rossi durch seinen Sohn verzeichnet [2]). Da die Häuser der Rossi in dem gleichen Stadtteile lagen (wie die ihnen entlehnte Benennung des Platzes an S. Felicita noch heute bezeugt), konnte man annehmen, dass es sich hier um den Bauplatz für den nachherigen Pal. Pitti handelt, um so mehr, da die nicht unbedeutende Kaufsumme auf ein grösseres Areal schliessen lässt. Wenn man dann weiter zu der Voraussetzung neigte, Luca, dessen Ansehen und Einfluss schon in den dreissiger Jahren bedeutend war und dem

---

[1]) Vasari II, 372. Weder im Cod. Petrei noch im Cod. Strozziano geschieht des Pal. Pitti ausdrückliche Erwähnung. Doch heisst es in beiden bezüglich der Privatbauten Brunelleschis: Fece detto filippo piu disegni et modellj . . . a moltj altrj di case et altrj edifitij, worunter also auch der genannte Bau inbegriffen sein konnte. Hiernach müssen wir zurückschliessen, dass auch das Libro d'Antonio den Pal. Pitti nicht ausdrücklich anführte. Auch Manetti schweigt sowohl über ihn als über die Villa zu Rusciano, was sich im besten Falle wieder nur durch die gelegentlich des Pal. Medici ausgesprochene Vermutung erklären lässt. Immerhin stammt die früheste positive Nachricht über Brunelleschis Autorschaft also erst von Vasari und dem Anonimo Gaddiano.

[2]) Cronica di Buonaccorso Pitti, con annotazioni. Firenze, G. Manni, 1720. p. 111: A dì 18 di Novembre l'anno 1418 Lucha mio figliuolo comperò il podere e chasa che fu di Roberto de' Rossi in Firenze. Comperollo f. quattrocento cinquanta a sua gabella. Comperollo da Monna Bandeccha, sirochia che fu del detto Ruberto. Fecie la carta Ser Domenico d'Arigho di Ser Piero Mucini. Dazu die Bemerkung der Herausgeber: Forse ove fece il gran Palazzo, vedendosi nel 1260 tra i rifacimenti de' danni, dati a' Ghelfi, le case e i terreni de' Rossi a confino col Chiasso alla Cava e col luogo chiamato „a Bogole", che in oggi è il deliziosissimo Giardino del R. Palazzo.

es an materiellen Mitteln nichts weniger als gebrach, würde mit dem Beginn seines Palastbaues nicht noch länger als ein Menschenalter gewartet. — im Gegenteil, wie sich aus seinen Charaktereigenschaften mit viel mehr Berechtigung folgern liesse, damit nicht gezögert haben, sobald ihm sein rasch aufsteigender Lebenslauf auch Rücksichten äusserlicher Repräsentation auferlegte, so musste man sich doch gestehen, dass diese Argumentation nicht über den Wert hypothetischer Erwägungen hinausreiche. Das einzig Sichere, was der angegebenen unmittelbaren Quelle entnommen werden kann, ist, dass Luca den Bau nicht zu Lebzeiten seines Vaters, also nicht vor 1431 in Angriff genommen habe, sonst hätte dieser gewiss nicht versäumt, die Thatsache in seinen Aufzeichnungen, die bis kurz vor seinen Tod reichen, anzumerken.

Ebensowenig wie die persönliche Anteilnahme Brunelleschis am Bau des Pal. Pitti lässt sich auch Vasaris Aussage betreffs der Führung und Vollendung desselben durch Luca Fancelli mit dem Zeitpunkt in Uebereinstimmung bringen, der sich aus den oben angeführten Geschichtsquellen für dessen Beginn ergibt, selbst wenn wir — im Widerspruch mit der ausdrücklichen Angabe des genannten Gewährsmannes (Filippo . . . lo condusse al secondo finestrato) — Fancelli allein die ganze Bauausführung nach dem etwa früher entstandenen Modell Brunelleschis zuteilen wollten. Denn er stand ja seit 1450 in Diensten des Markgrafen von Mantua und war während der Jahre 1450—1490, kürzere Aufenthalte vom Mai bis September 1456 und im September 1458 abgerechnet, nur einmal etwas längere Zeit, vom Juni 1460 bis in den Frühling des folgenden Jahres, in seiner Vaterstadt anwesend [1]). Dass er aber während dieser kurzen

[1]) Vergl. W. Braghirolli, Luca Fancelli scultore, architetto e idraulico del secolo XV. im Archivio storico lombardo t. III, p. 610 sq. Luca selbst gibt in drei Briefstellen (p. 623, 627 u. 628) das Jahr 1450 als ungefähren Zeitpunkt seines Dienstantritts in Mantua an. Braghirolli vermutet, die Verheiratung Fancellis mit einer Florentinerin sei der Grund seines längeren Aufenthaltes in Florenz im Jahre 1460 gewesen. Vielleicht hängt dieser auch mit dem im Mai jenes Jahres durch Ant. Manetti wieder aufgenommenen Bau des Chors der Annunziata zusammen, wozu ihn der Markgraf als seinen Vertrauensmann delegiert haben mochte, und könnte der Nachricht Vasaris, die ihm die ganze Bauführung zuschreibt, als Grundlage gedient haben. Der im Herbst 1460 oder Frühling 1461 erfolgte Tod Manettis brachte das Unternehmen wieder ins Stocken und machte auch die fernere Anwesenheit Fancellis in Florenz überflüssig (siehe Gaye a. a. O. I. 239).

Frist das ungeheure Unternehmen sollte haben ausführen, ja selbst nur das fehlende Obergeschoss vollenden können, gehört schlechterdings in den Bereich der Unmöglichkeit. Dagegen stünde der Annahme, der 1430 geborene Künstler habe als junger Schüler Brunelleschis in dessen letzten Lebensjahren am Pal. Pitti mitgearbeitet und ihn nach seinem Tode zu Ende geführt, unter Berücksichtigung der frühen Reife der Talente jener Zeit, zum mindesten ein chronologisches Hindernis nicht entgegen. Wenn nur die übrigen Nachrichten, die Vasari a. a. O. und im Leben L. B. Albertis über Fancellis florentiner Thätigkeit gibt, da sie sich durchweg als unstichhaltig erwiesen haben, nicht auch gegen die Richtigkeit der Angabe, die dessen Mitwirkung am Pittipalast betrifft, Bedenken erweckten, zumal da jede Beglaubigung dafür aus andern Quellen fehlt!

Erwägt man nun aber, dass es allem nach, was wir von Brunelleschi und Michelozzo wissen, denn doch kaum angeht, diesem die Priorität des toscanischen Palaststils zuzugestehen — was notwendig daraus folgen würde, wenn wir den Pal. Pitti erst so spät als Machiavelli und Ammirato angeben, in diesem Falle also gewiss nach Pal. Medici entstehen liessen —, dass im Gegenteil dieser letztere sich kaum ohne das Vorbild des Pittipalastes voraussetzen lässt, da er ja über ihn hinaus entschieden die nächst höhere Stufe in der Entwickelung des florentinischen Palaststils (Abstufung der Rustica nach Stockwerken und Abschluss durch ein mächtiges Hauptgesims) verkörpert, so sollte man meinen, es müsse das Gewicht dieses Argumentes allein schon dazu drängen, die Entstehung wenigstens des Modells für Pal. Pitti nicht später anzusetzen, als mutmasslich auch der mediceische Palast in Angriff genommen wurde, also damit in keinem Falle über das Jahr 1440 hinauszugehen[1]).

Im Wesen der Sache liegende, innere Gründe sind es dem-

[1]) R. Redtenbacher, Architektur der italienischen Renaissance, Frankfurt 1886, S. 73 sucht dem Dilemma, in das er gerät, indem er für Pal. Medici-Riccardi das Jahr 1430, für Pal. Pitti aber 1440 als Baubeginn festhält, dadurch zu entgehen, dass er das Erdgeschoss und die Plandisposition des ersteren Brunelleschi zuteilt, — freilich ohne dafür irgend einen stichhaltigen Grund vorbringen zu können. Uns scheint es viel natürlicher, zur Lösung der fraglichen chronologischen Schwierigkeiten ein späteres Entstehungsdatum für Pal. Medici vorauszusetzen, was, wie wir oben gesehen, nicht im mindesten im Bereich der Unwahrscheinlichkeit liegt.

nach, die uns bestimmen, der Aussage Vasaris den Vorzug vor derjenigen Machiavellis zu geben. Denn im übrigen würden ja beide gleichen Glauben beanspruchen dürfen. Beide schöpfen aus zweiter Hand, und wenn bei jenem durchgängig das ursächliche Zurechtlegen der Thatsachen die Richtschnur der Erzählung bildet, so kommt es auch diesem nicht darauf an, jene gelegentlich einmal unter das Joch einer pragmatischen Darstellung zu zwingen [1]). — Trotzdem dürfen wir nicht verschweigen, dass ein nicht zu unterschätzendes äusseres Zeugnis für den späten Termin des Baubeginns zu sprechen scheint. Erst im letzten seiner Vermögensbekenntnisse für die Catasterbehörde, dem vom Jahre 1469, führt nämlich Luca seinen Palast und zwar nach dem bisherigen Wohnhause an zweiter Stelle mit den Worten an: „und ein neues Haus, das ich gebaut habe und an dem ich noch fortbaue, ebenfalls als Wohnung für mich und meine Familie" [2]). Keine der vorhergehenden Portate Lucas — und wir besitzen sie mit Ausnahme der von 1442 vom Jahre 1433 angefangen alle (die früheren hatte der Vater als damals noch lebendes Familienhaupt verfasst) — enthält eine Angabe, welche mit dem gedachten Neubau direct oder indirect irgend in Verbindung gebracht werden könnte, es wäre denn die Anführung einiger Grunderwerbungen im Bekenntnis vom Jahre 1457 (die also in die Zwischenzeit seit dem letzten Cataster im Jahre 1451 fallen), wodurch der Besitz Lucas über die seitherigen Grenzen seiner Haus- und Gartengründe hinaus bedeutend erweitert ward, und deren Areal

[1]) Gerade auch die Ausführungen Machiavellis, welche sich auf Luca Pitti und die mit ihm zusammenhängenden Partien der florentinischen Geschichte beziehen, sind rücksichtlich ihrer Authenticität, ja selbst ihrer blossen Wahrscheinlichkeit schon von zweien der bekanntesten nächsten Nachfolger desselben, obwohl sie von einander unabhängig und in ihrer Parteifarbe entgegengesetzt — der eine als Lobredner, der andere als Feind der Medici — über den Gegenstand berichten, übereinstimmend auf das schärfste angegriffen worden. Vergl. Ammirato, Istorie fiorentine, Firenze 1647, Parte II, p. 96 und G. M. Bruto, Historiae Florentinae edit. Venetiae 1764, p. 82 sq. Bruto bekämpft namentlich auch die Machiavellische Schilderung über den Palastbau als wenig glaubwürdig.

[2]) Archivio di Stato, Portate al Catasto, Campioni, Quartiere S. Spirito, Gonfalone Ferza, anno 1469 (t. 908, p. 49): Una chasa p(*er*) mio abitare et una chasa nuova la quale o murata et muro medesimamente p(*er*) mio abitare p(*er*) la mia famiglia et chosj tre altre chasuccie lequalj tengho p(*er*) isstalle et altre chomodita et p(*er*) famiglj et p(*er*) mio abitare posto (*sic!*) tutte dette chose nel popolo di sta. felicita chostesse chonfinj etc. . . .

er nun, teilweise nachdem die darauf vorhandenen Baulichkeiten abgetragen worden waren, zur Vergrösserung seines Gartens verwendet zu haben angibt [1]). Die Vermutung, dass der Besitzer diese Vergrösserung gerade wegen des in Aussicht stehenden Neubaus vorgenommen habe, liegt nahe und wird dadurch noch unterstützt, dass aus den früheren Portate — wie eben betont wurde — nicht der geringste Anhalt dafür zu gewinnen ist, jener möchte schon früher in Angriff genommen worden sein. Dagegen lassen sich freilich die Ankäufe des Jahres 1457 andererseits auch als nachträglich, zur Abrundung des Platzes für den schon im Zuge befindlichen Bau vorgenommen, hinstellen, und dafür, dass er in allen vorherigen Steuerbekenntnissen nicht erwähnt wird, den Grund anführen, es hätte die Nötigung dazu nicht eher vorgelegen, als bis man damit soweit fortgeschritten war, dass er verstenert werden musste, — was erst zwischen 1457 und 1469 stattgehabt hätte.

Es ist also durchaus der unsichere Pfad der Vermutungen und Hypothesen, auf dem wir uns mit den bisherigen Ausführungen zur Baugeschichte des Pal. Pitti zu bewegen gezwungen sind. Nachdem die Durchforschung der zeitgenössischen Geschichtsquellen uns gar keine Ergebnisse, die der späteren aber bloss die zweifelhaften Angaben an die Hand gegeben, die wir oben, so gut es anging, zu verwerten gesucht haben; nachdem auch die Urkunden, woraus man berechtigt gewesen wäre, am ehesten irgend einen bestimmten Aufschluss zu erwarten, die Vermögensbekenntnisse des Besitzers selbst, uns damit im Stich gelassen, — bleibt nichts übrig, als sich zu bescheiden und abzuwarten, bis vielleicht durch einen zufälligen

---

[1]) Portata vom Jahre 1457 (l. c. t. 790, p. 85): I[a] (*una*) casa con una chasetta apichata p(*er*) mia abitazione chella detta chasetta era nel p(*rim*)o chatasto apigionata a antonio dj s(*er*) lodovicho sozio ede circha a anni 23 lotennta p(*er*) mia abitazione e detta chasa e chasetta co(*n*) vigna e giardino i(*n*) detto go(*nfalone*) e po(*po*)lo disan felicie i(*n*) piaza e co(*n*) vigna e terra che era nel p(*rim*)o catasto comma chasetta la quale o disfatta e rechata a giardino e luogho detto et piu I° (*uno*) chasamento dasignore comno pezo divigna disfatta dj staj(*ora*) 5 acorda detto chasamento e vigna chomperaj dafratj dimonte uliveto e I° (*uno*) pezo di terra di stajora II achorda comperaj da Simone e antonio della pegga della quale terra no fatto I° (*uno*) pratello a detto giardino e tuttj dettj chasamenti e giardino tenghо tuttj p(*er*) mio abitare e tutte le dette terre sono ridotte auso didetto giardino co(*n*)finate tutte le dette cose ap(*rim*)o via muova a II lunghо le mura delcomu*ne* e a III le mura vecchie di firenze a IIII ruberto pittj ete. . . .

glücklichen Fund ein sicheres Datum, ein fester Anhaltspunkt ans Licht gebracht werde, geeignet, das Rätsel, hinter dem sich die wahre Sachlage birgt, mit einem Schlage zu lösen.

Ob dem Bau des Stadtpalastes der der Villa in Rusciano vorausgegangen war, wie man aus dem Berichte Vasaris wenigstens mittelbar schliessen könnte, ist durch urkundlichen Nachweis nicht zu erhärten. Auch was die Persönlichkeit ihres Schöpfers anlangt, steht das Zeugnis des aretiner Biographen ganz allein da und kann sich seine Bekräftigung nur aus stilistischen Merkmalen am Bauwerk selbst holen. Das einzige, was sich aus den Steuerbekenntnissen Luca Pittis in Betreff des fraglichen Besitzes feststellen lässt, ist, dass er ihn zwischen den Jahren 1433 und 1446 erworben hatte, und dass ein Landhaus darauf in dem letztgenannten Jahre schon vorhanden war[1]). Es krönt heute noch eine leichte Anhöhe in un-

[1]) In der ersten Portata al Catasto Lucas vom Jahre 1433 (Archivio di Stato, Portata a. a. Quartiere S. Spirito, Gonfalone Ferza) kommt der Besitz in Rusciano noch nicht vor; in der nächstfolgenden vom Jahre 1446 (die des Jahres 1442 ist nicht erhalten) findet er sich schon mit folgenden Worten verzeichnet (l. c. t. 651, p. 999): Un podere chon casa da Signore ellavoratore posto nel popollo disan miniato inmonte ap(*rim*)o via 2o strada 3o lucha detto lavoralo matteo dim(*on*)a chara, worauf noch drei Poderi folgen, die an das erste angrenzen, auf deren keinem jedoch sich ein Herrenhaus befindet. Dass dieses Landgut aber in der That mit der Villa in Rusciano identisch sei, erhellt aus den in den folgenden Portate enthaltenen Angaben darüber. So heisst es in der vom Jahre 1451 (l. c. t. 690, p. 991): 1o (*uno*) podere chon chasa di signore e dilavoratore posto nel popolo di san miniato amonte luogho detto Ruciano el quale si dè nel primo chatasto (im Jahre 1427) per venanzo di pirozzo da chamerino da pr(*im*)o via s(*econ*)do strada 1/3 (*terzo*) lucha detto lavoralo matteo di m(*on*)a chara, und in der folgenden vom Jahre 1457 (l. c. t. 790, p. 85): 1a (*una*) positione con chase da signore e chase dalavoratorj luogho detto Ruciano conperaj da creditorj di pierantonio di venanzo da chamerino chonuna chasa soleva essere anso dabergho luogho detto lamattonaia conperaj da fratj delparadiso (die Klosterbrüder von S. Brigida del Paradiso) laquale tengho per uso dime edemia lavoratorj poste tutte nel po(*po*)lo di san miniato amonte a p(*rim*)o e II e III e IIII via chommne, und fast ganz gleichlautend auch in der letzten Portata Lucas vom Jahre 1469. Die Angabe der Begrenzung ringsum durch die öffentliche Strasse bezeugt, dass Luca den Besitz abgerundet, bezw. dass er die in den Portate von 1446 und 1451 abgesondert angeführten angrenzenden Güter dazugeschlagen hatte.

mittelbarer Nähe von Florenz, mit beherrschender Aussicht über die Ebene von Ripoli, den Lauf des Arno, die ganze Stadt und das prächtige Panorama der fiesolaner Berge. Man gelangt dazu von Porta S. Niccolò etwa in einer Viertelstunde, indem man der alten aretiner Landstrasse gegen Bagno a Ripoli folgt.

Der Neubau Brunelleschis, den Vasari als „reichen und prächtigen Palast" bezeichnet, war indessen nur eine Vergrösserung des früher dort schon Bestandenen, wie heute noch der Augenschein deutlich lehrt. Das sehr geräumige Gebäude der Villa besteht nämlich aus drei Teilen, die im Grundriss zusammen ein Rechteck bilden: dem ältern westlichen, dem durch Brunelleschi darangefügten östlichen und einem im 16. Jahrhundert vor diese beiden Teile in ihrer ganzen Breite vorgebauten Südtract. Den noch mittelalterlichen Charakter des westlichen Teils bezeugt eine (jetzt zugemauerte) Hofloggia mit achteckigen Pfeilern, einfachen Palmblatt- und reicheren verwehten Blattcapitellen und Flachbögen darüber. Die übrigen Partien desselben sind modernisiert. In dem von Brunelleschi angebauten Teile führte der Haupteingang (er ist es auch heute noch in unveränderter Cinquecentogestalt) durch ein Vestibül in einen mässig grossen Hof. Die Mündung des Vestibüls in den Hof ist heute noch durch eine mächtige Rundbogenthüre, wie der Meister sie liebte, markiert; ihr einfaches Gewände steht mit seinen Formen durchaus nicht im Gegensatz. Nicht so bestimmt kann dasselbe von einem reichumrahmten Fenster behauptet werden, das sich aus einem der ebenerdigen Räume des Ostflügels in den genannten, jetzt in seiner Ausdehnung bedeutend eingeschränkten Hof öffnet. Vor einer sehr stark vorkragenden Fensterbank, die auf zwei übertrieben breiten, stehenden Consolen mit Akanthusblattornament ruht, steigen als Gewände der Fensteröffnung zwei Pilaster empor, deren Füllungen von gebundenen Fruchtschnüren gebildet werden (ähnlich wie sie in der Archivolte des Marsuppinigrabmals auch vorkommen) und deren Capitelle frei korinthisierende Formen mit Olivenblattmotiven zeigen. Darüber ruht ein einbalkiger Architrav mit reichem Schlussglied (Astragal, Pfeifenfries, Eierstab, Plättchen), über diesem ein hoher Fries, mit abwechselnden Schoten- und Olivenblattacroterien geziert (ganz analog finden wir dies Motiv am Sockelarmes des Marsuppinigrabes), und als Schluss ein Gesims, aus Eierstab, Pfeifenplatte und Sima bestehend. Während das Relief des Friesornamentes ganz zart, ist das der übrigen plastischen Decoration ein

starkes, selbst derbes. Die Verhältnisse der Gliederungen sind im allgemeinen etwas ins Breite gezogen.

Der Leser wird hieraus schon entnommen haben, dass die Formen und Motive nicht die von Brunelleschi sonst gebrauchten sind. Namentlich entsprechen die stark vorladende Fensterbank und die aus Vasen heraufwachsenden Fruchtschnüre (!) durchaus nicht seiner künstlerischen Ausdrucksweise. Aber selbst den Hauptgedanken — die Umrahmung der Fensteröffnung mit Pilastern — suchen wir sonst in allen übrigen Werken des Meisters vergebens, ja wir wissen, dass er in die florentinische Architektur erst mit der Hochrenaissance von Rom her Eingang fand (Pal. Pandolfini, Pal. Bartolini, Sagrestia nuova von S. Lorenzo). Zuerst hatte ihn Luciano da Laurana am Palast von Urbino (seit 1468) in grossartiger Conception und mächtigen Dimensionen in der Renaissance eingeführt, dann dessen grosser Schüler Bramante in seinen römischen Bauten in mannigfachster Weise weitergebildet. Halten wir dies nun mit der Thatsache zusammen, dass der Herzog von Urbino — wie wir weiter sehen werden — um dieselbe Zeit in den Besitz der Villa von Rusciano kam; erwägen wir ferner, dass unser Fenster im baulichen Organismus seiner Umgebung ganz vereinzelt dasteht, überdies die Formen seiner Ornamentik entschieden über die Epoche Brunelleschis hinausweisen, — so drängt sich uns die nicht unbegründete Vermutung auf, es möchte dasselbe seine Entstehung, viel eher als dem ursprünglichen Architekten des Baus, dem Wunsch des spätern Besitzers danken, auch hier die neue Errungenschaft seines heimischen Prachtbaus einzubürgern, sich auch hier mit Formen zu umgeben, die ihn an diesen erinnerten. Dass es dafür nicht bei dem einzelnen Probestück sein Bewenden haben sollte, ist wohl anzunehmen. Was aber dann das Vorhaben des Herzogs nicht über dessen Beginn hinaus gedeihen liess, entzieht sich heute unserer Kenntnis; wahrscheinlich ist der Grund darin zu suchen, dass er seinen neuen Besitz nie länger bewohnte, ja ihn schon nach kurzem in Miete gab.

Uebrigens contrastiert mit dem Reichtum dieses vereinzelten architektonischen Schmuckstückes auf das auffallendste die fast ärmliche Einfachheit alles Uebrigen in dem Hofe: die Stockwerksgurten sind höchst anspruchslos aus Platten und Carnies gebildet; die Gewände der daraufgesetzten, viel kleineren Fenster ganz glatt, mit in ihrer Form noch ganz mittelalterlichen Consolen in den obern Ecken, als

Stützen des Fenstersturzes. Eine schmale Treppe führt in einer Ecke des Hofes in zwei Absätzen in das obere Geschoss. An ihr sind, als Stützen der Gewölbgurten, noch die ursprünglichen Consolen von der Form des jonischen Capitells, wie es etwa auch in der Canonica von S. Lorenzo vorkommt, erhalten; an der Wendung der Treppe sogar ein Ecksäulchen mit dem erwähnten Capitell und darüber eine originell geformte jonische Eckconsole. Die drei Eingangsthüren in die Räume des Obergeschosses sind einfach umrahmt und mit einem Gesims (ohne Architrav und Fries) bekrönt. Sowohl das Profil als die Umgliederung an der Schwelle, und dass die Gesimskrönung ohne jede plastische Zier geblieben ist, deutet auf die Formensprache Brunelleschis. Nur der Thürsturz trägt das Wappenschild der Pitti und beiderseits die weiter zu erwähnende Impresa Lucas: eine sich entladende Kanone.

Ausser den vorstehend beschriebenen Einzelheiten zeugen noch die mächtigen Dimensionen der Räume — es sind nicht Zimmer, sondern Säle, in denen man das Volk eines ganzen Gonfalone um sich versammeln kann! — für die Baugesinnung des Herrn und seines Architekten. Fast durchgehends bewahren diese Räume noch ihre ursprünglichen Holzdecken: starke Unterzüge auf Consolen ruhend, quer darüber die Deckbalken, dazwischen zumeist gar keine, ausnahmsweise auch einmal ganz flache Cassettenfelder. Die Consolen sind meistens ganz einfach, mit geschwungenem Contur und Endvolute ohne jede plastische Zier gebildet; in ein oder zwei Räumen zeigen sie reichere Gestalt mit vorgelegtem Akanthusblatt und Ornamenten in den dreieckigen Seitenfeldern. Form sowohl, als decorative Behandlung weisen hier ganz entschieden auf Brunelleschi hin.

Schliesslich verdienen noch einige Bruchstücke des einstigen ornamentalen Schmuckes der Villa, die sich aber nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platze befinden, erwähnt zu werden. Hierher gehört ein ziemlich reich plastisch ornamentiertes Gebälkstück, das am Herdmantel einer Küche eingemauert ist; ferner im Hause des zum Landsitz gehörenden Colonen ein offenbar aus der Villa stammender Kamin, aus dessen jetzt durch wiederholten Anstrich stumpf gewordenen Formen sowohl, als der ganz anspruchslosen Gesamtcomposition uns der Charakter Brunelleschischer Kunst noch immer entgegenleuchtet, wenn auch das Werk nicht fein genug ist, um mit dem Meister selbst irgend in Verbindung gebracht zu werden. Endlich eine reichsculptierte Platte, wahrscheinlich ein ehemaliger Kamin-

fries (jetzt in eine der Wände des Billardzimmers eingelassen): in der Mitte das Wappen der Pitti, von dem sich nach beiden Seiten gegen zwei Falken und von diesen zu Ringen an den Enden der Platte reiche Fruchtfestons schlingen. Nach unten ist die Tafel durch einen Eierstab und Pfeifentries begrenzt. Die Feinheit und Freiheit der Arbeit und manche Formenanalogien (namentlich erinnern die Festons und ihre Bänder sehr an die im Sockel des Marsuppinigrabes) berechtigen dazu, dieses decorative Prachtstück, das seine ausgezeichnete Erhaltung dem Umstande verdankt, dass es auf die Rückseite umgelegt, bis in die jüngste Zeit als Stufe an einer im 17. Jahrhundert oder noch später angelegten Freitreppe diente, mit der Schule, wo nicht mit der Person Desiderios da Settignano selbst in Verbindung zu bringen. —

Im Aeussern haben wiederholte Herstellungen, zum Teil auch Modernisierungen der Anlage ihren ursprünglichen Charakter genommen, so dass hier nicht einmal das geringste Detail mehr auf ihren Schöpfer hinweist. Was aber die ferneren Schicksale des Landsitzes betrifft, so wissen wir, dass er im Jahre 1472 seinem Besitzer von der Signorie abgekauft und dem Herzog Federigo von Urbino als Dotation zu dem Ehrenbürgerrecht verliehen ward, das ihm Florenz für seine Verdienste um die schnelle und siegreiche Beendigung des volterranischen Aufstandes erteilt hatte[1]). Der

[1]) In dem der Portata von Lucas ältestem Sohne Spinetto vom Jahre 1480 angehängten Verzeichnis der liegenden Güter aus dem Nachlasse des Vaters findet sich, den in Rede stehenden Verkauf betreffend, die folgende Angabe (Archivio di Stato, Portate, Campioni del Monte, Quartiere S. Spirito, Gonf. Ferza, anno 1480, filza 21 p. 314):

Beuj alienatj

Un podere chonchasa dasingniore e dallavoratore posta sopra arrichorbolj luocho detto arruciano chousua vochabolj echoufinj

Una chasa auso ditaverna posta insulla istrada apie didetta possessione chiamata lamattonaia chousue vochabolj echonfiuj

Le qualj possessionj diruciano etaverna dellamattonaia sivenderono per messer Lucha nostro padre lano . . . alchomune difirenze roghato Ser nicholo dimichele distrodinj chelodonorno alchonte durbino.

Das leergelassene Datum des Verkaufs ist leicht zu ergänzen, wenn man berücksichtigt, dass der Krieg gegen Volterra sich im Laufe des Jahres 1472 abspielte und Luca laut Aussage seiner Söhne in ihren Steuerbekenntnissen von 1480 auch noch in demselben Jahre starb. Ueber die Thatsache der Schenkung an den Herzog von Urbino vergleiche man übrigens Vespasiano da Bisticci,

Herzog gab die Villa schon im nächsten Jahr Giuliano Gondi in Miete; später ging sie in das Eigentum der Frescobaldi. Usimbardi (1602), Capponi (1743) über und befindet sich heute im Besitz der Familie Fenzi [1]).

Ueber die Gestalt und Ausdehnung, in welcher der Palazzo Pitti von Anbeginn geplant und aufgeführt wurde, hat erst die jüngste Zeit helleres Licht verbreitet. Bisher war man gewohnt, die Façade in ihrem ganzen Umfang mit dem auf die Mitte beschränkten obersten Stockwerk und den beiden niederen Flügeln als ursprüngliche Conception anzusehen. Es steht nun fest, dass dem nicht so ist, dass im Gegenteil sein Meister den Bau in der gleichen Breite von nur sieben Fenstern durch alle drei Geschosse entworfen hatte und dass er in dieser Gestalt thatsächlich bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts dastand. Obwohl sich unter den Handzeichnungen der Uffizien eine Ansicht und ein Grundplan unseres Gebäudes — jene aus dem dritten oder vierten Viertel des 16., dieser aus dem ersten des folgenden Jahrhunderts stammend — befinden [2]), woraus man den angegebenen Thatbestand schon seit langem

---

Vite di uomini illustri, Firenze 1859, p. 86 und G. Capponi, Storia della Repubblica di Firenze, Firenze 1875, t. II, p. 103 n. 1.

[1]) G. Carocci, Dintorni di Firenze, Firenze 1881, p. 260. Die zuvorkommende Freundlichkeit des jetzigen Eigentümers, Herrn Bankiers Emanuele Fenzi, hat dem Verfasser die wiederholte Besichtigung und eingehende Prüfung des in Rede stehenden Baus ermöglicht, wofür ihm auch an dieser Stelle verbindlichster Dank ausgesprochen sei.

[2]) Der angezogene Plan hat die Nummer 2133 (siehe Ferri, Indice dei disegni di Architettura etc. degli Uffizi, Roma 1885, p. 61) und zeigt den Grundriss des Palastes in seiner ursprünglichen Ausdehnung auf sieben Fensterbreiten samt dem Hof Ammanatis und dessen beiden Hofflügeln. Er trägt die Bezeichnung: Palazzo de Pitti del gran duca di Toscana. MDCXVI, und ist, wie ein Vergleich mit authentischen Zeichnungen des Meisters zweifellos ergibt, keinesfalls (wie Ferri annimmt) ein Original Ammanatis, sondern offenbar Copie, vielleicht nach einem solchen. — Der Aufriss, No. 2677, eine zumeist aus freier Hand ziemlich flüchtig hingeworfene Federzeichnung (von 26 auf 41,5 Centimeter), zeigt die Stirnseite in ihrem ursprünglichen Umfang von sieben Fenstern in den beiden oberen Stockwerken, drei Thoren (die Oeffnungen der beiden seitlichen, ganz wie im berliner Stadtplan [siehe oben], noch nicht von den Fenstern Ammanatis ausgefüllt) und vier kleinen quadratischen Fenstern im Erdgeschoss. Auf der Rückseite des Blattes sind drei Profile der Simsgurte

hätte entnehmen können, so wurde die Aufmerksamkeit der Fachkreise doch erst durch den, in keinem Falle nach dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen, grossen perspectivisch-topographischen Stadtplan von Florenz darauf gelenkt, der — ein Unicum des berliner Kupferstichcabinets — zuerst von Director Lippmann im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen besprochen und dessen gerade den Palast in seiner ursprünglichen Gestalt samt Umgebung darstellender Teil dort auch getreu wiedergegeben ist (Bd. III, p. 175).

Seither ist es dann einem florentiner Künstler und Forscher geglückt, dies älteste ikonographische Zeugnis sowohl durch neuere derselben Art zu vermehren, als auch ihrer aller Aussage durch thatsächliche Kennzeichen am Bau selbst zu erhärten [1]). In die Reihe jener gehört ein Frescomedaillon zwischen zwei Fenstern des ersten Stockwerkes an dem Hause (Fondacco di Santo Spirito No. 15), das die Pitti nach dem Verkauf ihres Palastes bewohnten, worin sich — freilich arg verblasst, so dass nur noch die Umrisse zu entnehmen sind — eine Darstellung des Palastes in seiner ursprünglichen Ausdehnung findet. Es gehört hierher ferner die nach den Costümen der darauf dargestellten Personen in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückreichende Predella des (späteren, von Allori gemalten) Altarbildes der Capelle in Santo Spirito — es ist die zweite der Chorrückwand von rechts nach links gerechnet —, die einst den Pitti gehörte; auch auf ihr begegnen wir einem Abbild unseres Palastes, das mit dem des Stadtplans insoweit übereinstimmt, als es ihm auch nur in der Breite von sieben Fenstern, sonst aber im Detail und in den Verhältnissen nicht eben sehr genau darstellt. Endlich ist als das wichtigste der drei Documente das Bildnis einer unbekannten Dame, wohl aus mediceischem Geschlecht, anzureihen (in

---

samt Balustrade, des Deckgliedes der letzteren und der Pilaster in der Fensterlaibung) roh skizziert. Aus der Handschrift der beigeschriebenen Erklärungen erhellt, dass sie weder von Ammanati noch von Buontalenti herrühren, wie denn auch die Hauptdarstellung ganz andern Charakter als die beglaubigten Zeichnungen beider Meister trägt. Dem eben betonten Detail nach gehört unser Blatt der Zeit kurz vor Inangriffnahme der Ergänzung des Pal. Pitti durch Ammanati oder der Periode dieser Arbeiten selbst an (1558—1570). Die übrigen auf unsern Bau bezüglichen Handzeichnungen der Uffiziensammlung sind alle späteren Ursprungs und für die Frage, die uns hier beschäftigt, belanglos.

[1]) Cosimo Conti, Il Palazzo Pitti, la sua primitiva costruzione e successivi ingrandimenti. Firenze 1887.

dem Verbindungsgange zwischen Uffizi und Pal. Pitti über Ponte vecchio neben dem Porträt Grossherzog Cosimos II. No. 1156 hängend, selbst ohne Nummer). Im Hintergrund des Bildes öffnet sich durch ein Fenster der Ausblick auf einen Palast auf freiem Plan, in welchem wir ohne Zögern sofort den Pal. Pitti wiedererkennen, noch in seiner ursprünglichen Ausdehnung, aber schon mit den Ergänzungen bezw. Aenderungen dargestellt, die Ammanati daran vornahm, woraus sich also die Entstehungszeit des Bildes zwischen den Jahren 1570—1620 ergibt (siehe weiter unten [1]).

Was aber die Kennzeichen am Bau selbst anlangt, so stellte Conti fest, dass sich die als unentbehrliches Requisit der vornehmen Wohnhäuser geltenden metallenen Fackel- und Fahnenhalter auch an ihm heute noch in allen drei Stockwerken, in dem ebenerdigen überdies mit den bekannten Ringen und daran teilweise mit Wappenschildern und Impresas der Pitti ausgestattet [2]), vorfinden, jedoch nur beiderseits der sieben mittleren Fenster und darüber hinaus noch je an den beiden ehemaligen Ecken des Baues; und dass ferner ein niedriger, glatter Sockel mit profiliertem Schlussglied, über dem an den beiden Flügeln erst das Rusticamauerwerk beginnt, an dem Mittelteil, und zwar wieder in der den sieben Fenstern entsprechenden Breite, fehlt. Die an dieser Partie auch erst über einigen glatten Steinschichten beginnende Rustica deutet darauf hin, dass statt des eigentlichen Sockels hier eine — später so allgemein beliebt gewordene — breite Sockelbank beabsichtigt war, wie Brunelleschi sie im Innern der Cap. Pazzi schon früher angewandt hatte.

Obgleich wir sonach von der Bewunderung, die unserem Werke, als der „höchsten Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat", seit jeher mit Recht gezollt wird, fortan einen

[1]) Conti gibt a. a. O. eine Abbildung von diesem Teil des in Rede stehenden Bildnisses, wie auch von dem S. 314 Anm. 2 besprochenen Grundriss vom Jahre 1616 in $2^1/_2$ facher Verkleinerung des Originals.

[2]) Unter andern begegnen wir hier auch der Impresa einer sich eben entladenden Kanone. Wenn wir die Deutung, die Ammirato davon als Trutzzeichen gegen die Medici gibt, indem die Kanone der Pitti die Kugeln der Medici, bekanntlich ihr Wappenemblem, zwingt, ihren Lauf nach dem Willen jener zu nehmen, gelten lassen, so würde das Vorhandensein der Impresa auf die Zeit nach 1458 hinweisen, wo sich der Widerstreit der beiden mächtigen Familien erst zu offener Feindschaft zuspitzte. Allerdings liessen sich solche Abzeichen ja auch nachträglich an dem vorher vollendeten Bau anbringen.

nicht unwesentlichen Anteil auf die späteren Nachfolger seines Urhebers zu übertragen haben werden, so bleibt trotzdem an der ursprünglichen Conception des Meisters genug des Ausserordentlichen übrig, um ihr mit Rücksicht auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung den Stempel einer Leistung aufzudrücken, die alles bis dahin in ihrer Art Erreichte weit hinter sich zurücklässt. Zwar wenn wir erwägen, dass Brunelleschi im Pal. die Parte Guelfa schon früher das Gebiet der Renaissance im Privatbau mit einem so entschiedenen Schritte, und sowohl was das Compositionsmotiv als die Formenbehandlung betrifft, in so hoher Stufe der Entwickelung betreten hatte, so könnte uns hier das Zurückgreifen auf den früheren, der mittelalterlichen Stadtburg ganz nahe stehenden Typus des Palaststils ein Rückschritt dünken. Allein gerade die besonderen Bedingungen der Lage, ja selbst die Umstände und die Absichten, die bei der Entstehung des Baues obwalteten, rechtfertigen nicht bloss jenes Moment, sondern heben es als die in diesem Falle allein sich mit allen materiellen und ideellen Voraussetzungen der Aufgabe deckende Lösung geradezu in das Licht einer staunenswerten Sicherheit des künstlerischen Gefühls empor.

So steht denn die Schöpfung Brunelleschis da. — das grandiose Ur- und Vorbild des florentinischen Renaissancepalastes, als eines „gewaltigen Steinhauses, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht" (Burckhardt). Nicht nur verzichtet der Meister von vornherein — und damit weist er ja bekanntlich dem Profanbau seiner Heimat bis zur Hochrenaissance seine Richtung — auf das Hervorheben einzelner Partien des Bauwerks; selbst jede besondere Ausbildung des Details nach formaler oder ornamentaler Seite dünkt ihm gleichsam der mächtigen Verhältnisse und Massen unebenbürtig. In der Absicht, nur durch sie zu wirken, wendet er seine Mittel gleichmässig auf das Ganze; und indem er die materiellen Bestandteile, aus denen er sein Gebilde aufführt, und die wenigen Einzelformen zu den mächtigen Hauptdimensionen des Bauwerks — 59 Meter Breite auf 38 Meter Höhe — mit unvergleichlich sicherem Blick in das richtige Verhältnis setzt, erzielt er „den höchsten bis jetzt auch bei viel grösseren Profangebäuden erreichten Eindruck des Erhabenen". Die Wahl jener aber — der Hauptdimensionen — beweist, dass er die Vorteile der Lage auf stark ansteigendem Terrain sofort zu erfassen und sie als mächtigen Factor für die Wirkung in Rechnung zu bringen ver-

stand. Freilich setzt dies auch die schrankenlos kühne Baugesinnung voraus, wie wir sie nur bei Leuten vom Schlage eines Luca Pitti suchen dürfen!

Das letztbetonte Verdienst des Baumeisters bleibt darum nicht minder bestehen. Man versetze nur in Gedanken irgend einen der florentinischen Paläste, mit einziger Ausnahme des Palazzo vecchio, an diese Stelle und vergegenwärtige sich den kleinlichen Eindruck, den sie als Krönung des scharfen Abhanges machen würden, um zu ermessen, wie dasjenige, was Brunelleschi zum Vorzug zu gestalten wusste, in anderer Hand sich in das gerade Gegenteil verkehrt hätte. Und dies gilt in ungleich höherem Grade für den ursprünglichen Bau, der in seiner späteren Längenentfaltung und dem Abschluss des Platzes durch die beiden vorgeführten Flügel als Gesamtanlage ohne Frage gewonnen, in der mächtigen Wirkung der Hauptverhältnisse hingegen eben so gewiss verloren hat.

Staunenswert aber ist es nun, mit wie wenigen und wie einfachen Elementen der grosse Meister innerhalb dieses Hauptrahmens seine künstlerischen Absichten voll zu verwirklichen weiss [1]). Kaum eines davon und keines der wesentlichen ist neu. Er fand sie alle schon in dem damaligen florentinischen Palaststil vor: das Buckelquaderwerk; die schmalen, als Fensterbank dienenden Stockwerksgurten; die grossen, zweigeteilten Rundbogenfenster, ohne besondere Gewände in das Gemäuer eingeschnitten und mit nach dem Scheitel zu stärker werdenden Rusticakeilsteinen überwölbt. Aber wie er diese Elemente behandelt und anordnet und welche Verhältnisse im Organismus des Ganzen er ihnen zuteilt, das ist sein Eigentum. Wenig und doch sehr viel, wie alles, was das Genie gibt. Da ist denn vor allem hervorzuheben, dass schon Brunelleschi hier die Rustica mit dem vollsten Bewusstsein künstlerischer Absicht und Wirkung nicht bloss im allgemeinen anwendet, sondern nach der Höhe der Stockwerke abstuft, ein Verdienst, das man ja sonst gewöhnlich Michelozzos Pal. Medici beimisst. Sowohl durch geringere Vorsprünge der Quaderbossen, als besonders durch ihre gleichmässigere, weniger derbe Bearbeitung ist den beiden oberen Stock-

[1]) Eine seiner Bedeutung entsprechende Aufnahme des Pal. Pitti ist bis jetzt nicht vorhanden. Wir haben eine solche indes in v. Stegmanns und v. Geymüllers Architektur der Renaissance in Toscana bald zu erwarten. Die Darstellungen bei Grandjean et Famigny, Architecture Toscane, Paris 1815, pl. 2 ff. genügen selbst bescheidenen Anforderungen durchaus nicht.

werken ein Charakter aufgeprägt, der wenn auch grandios, doch gegenüber dem wie von Gigantenarmen getürmten, gleichsam jeden Gedanken an Bezwingung abweisenden Felsgefüge des Erdgeschosses gemässigt erscheint. Dass nicht auch zwischen den zwei oberen Stockwerken eine ähnliche Abstufung durchgeführt ist, hat seinen guten Grund in den aussergewöhnlichen Höhedimensionen: die Luftperspective besorgt hierbei in betreff der Wirkung dasjenige, wozu sonst der Meissel des Steinhauers erforderlich gewesen wäre.

Des Einflusses, den die Verwendung des Materials — durchaus Pietra forte der besten Qualität, die noch heute keine Spur von Verwitterung zeigt — in dem Massstab des Baues entsprechenden, übrigens ungleich hohen Schichten und bei den einzelnen Schichten wieder in Werkstücken der verschiedensten Länge von ½—8½ Meter auf den Gesamteindruck übt, wurde schon oben gedacht. Dass der Meister auch dieses Moment für die künstlerische Wirkung in so bestimmender Weise zu verwerten und damit zugleich den realen Bedingungen vorteilhaftester Ausnützung des Materials und möglichster Einschränkung der Arbeit gerecht zu werden verstand; dass er „die Uebereinstimmung der äusseren Erscheinung mit dem materiellen Bedürfnis erkannte und sich über die Hilfsmittel klar war, wie er die Harmonie von Zweck, Stoff und Form erreichen konnte", — zeigt ihm uns wieder in der den ganzen Bereich seiner Kunst mit gleicher Einsicht beherrschenden Grösse.

Schon das Mittelalter hatte bei seinen Palästen die Höhe der Stockwerke abgestuft, zum mindesten das Erdgeschoss ganz entschieden gegen die oberen vorherrschen lassen. In diesem Punkte folgt Brunelleschi der Tradition; auch bei ihm überwiegt die Höhe des Erdgeschosses (13,5 Meter) die der beiden oberen, unter sich gleichen (11,5 Meter), jedoch nur um ein Weniges. Es genügt dies indes vollkommen, um den Bau aus seiner Grundfläche herauszuheben, während andererseits durch die harmonischere Höhenabstufung der scharfe Gegensatz, der bei den mittelalterlichen Stadtburgen zwischen dem ebenerdigen und den oberen Geschossen klafft, auf das glücklichste ausgeglichen erscheint. — Wesentlich weicht der Meister aber in der übrigen Anordnung von seinen Vorgängern ab. Diese hatten entsprechend dem mittelalterlichen Charakter des Palastes als wehrhaften, gegen Angriffe von aussen zu schützenden Baues, das Erdgeschoss nur mit einer einzigen Pforte durchbrochen, im übrigen aber für die Beleuchtung seiner Räume durch kleine,

quadratische, möglicht hoch gelegte Fensteröffnungen zu sorgen gesucht. Brunelleschi zuerst gibt diesen castellartigen Charakter auf: er öffnet sein Erdgeschoss mit drei mächtigen Thoren (von 8,70 Meter Höhe auf 3,8 Meter Breite), die er in der doppelten Achsweite der Fenster der obern Stockwerke anordnet, behält aber dazwischen die rechteckigen höher liegenden kleinen Fenster allerdings noch bei. Ein entscheidender Schritt, der allein schon genügt, um die Stadtburg des Mittelalters zum modernen Palast umzuwandeln. Dass er den Sockel durch eine breite Mauerbank — gleichsam als vorgestemmten Fuss des Gebäudes, aber zugleich auch im Sinne friedlicherer Auffassung seiner Bestimmung als einladenden Ruheplatz — zu ersetzen beabsichtigte, wurde schon als bedeutsame Neuerung hervorgehoben.

Nicht minder wesentlich sind die Aenderungen in den obern Geschossen. Dort war bisher die Wandfläche das herrschende gewesen, spärlich unterbrochen von Fensteröffnungen, die nach dem Bedarf der innern Raumeinteilung, also zumeist unregelmässig verteilt waren. Brunelleschis mächtige Fensterreihen, in der Achsweite von 8 Meter, in fast derselben Breite und nur etwas geringerer Höhe, wie die Thoröffnungen im Erdgeschoss, regelmässig in beiden obern Stockwerken durchlaufend und durch blosse Mauerpfeiler, deren Stärke nicht wesentlich über die lichte Fensterbreite hinausgeht, getrennt, — treten als Elemente von gleicher Berechtigung und gleicher Wirkung neben die Wandflächen, indem auch sie wieder den Charakter des Verschlossenen, Abweisenden des mittelalterlichen Palastes von Grund aus modificieren. Ihre ungewöhnlich schlanken Verhältnisse, durch den Gegensatz der blossen Rusticaumrahmung gehoben, tragen wesentlich zur Streckung der obern Geschosse und damit zur Steigerung des Höheneindrucks des Ganzen bei. Wandpilaster mit einfachen, dem toscanischen am nächsten kommenden Capitellen reichen in den Laibungen der Fenster bis auf die Höhe der letzten Schichte unter den Kämpfern ihrer Rundbogen hinauf und bezeugen, dass die Fensteröffnung durch eine Mittelsäule geteilt, sowie dass (eben wegen des letztbetonten Umstandes) über dieser ein horizontaler Architravbalken durchgeführt werden sollte, ähnlich wie Alberti sie später am Pal. Rucellai anbrachte.

Jeder Verticalgliederung der Wandfläche hat sich der Meister begeben — es war ihm ja dies schon durch den Charakter des Buckelquaderwerks verwehrt —, die horizontalen Gliederungen hat

er auf das notwendigste Mass der Stockwerksgurten und des Schlussgesimses beschränkt. Das Motiv der ersteren — als schmales Fensterbrüstungsband — hat er von seinen Vorgängern übernommen, ihre Formen — bei beiden Gurten und dem Hauptgesims in Gliederung und Stärke gleich und aus einem Viertelrundstab mit Carnies darunter, jedes von einer Platte eingefasst, zusammengesetzt — in derber und sehr saftiger Profilierung aus dem Vorrat seiner römischen Studien gestaltet. Völlig neu in dieser Verwendung, als Abschluss der Gesimsgurten und durchlaufender Balcongang, ist aber die von ihm auch sonst (Domkuppel und Capp. Pazzi) beliebte Balustradengalerie von jonischen Zwergsäulchen, hier die Bedeutung der Gurten wirksam hebend und sie erst mit den mächtigen Mauermassen der Stockwerke ins richtige Gleichgewicht setzend.

Was aber das Schlussgesims und dessen Balustradenkrönung anlangt, so ist es, wie der ganze oberste Stock, in keinem Falle von Brunelleschi ausgeführt. Es bleibt sehr fraglich, ob der Meister seinem Werk diesen Abschluss gegeben haben würde. Abgesehen davon, dass die Galerie dort ihren Zweck eingebüsst hat, wirkt sie in solcher Höhe kleinlich und als Wiederholung ermüdend; auch ist das Motiv einer krönenden Atticabalustrade dem Palastbau der Frührenaissance ebenso fremd als dem der folgenden Perioden geläufig. Ueberdies hat sie in unserem Falle mitsamt dem magern Gesims nicht Masse genug, um dem ungeheuren Mauerkörper einen befriedigenden Abschluss zu geben. Ihn zu erzielen, bedurfte es eines reicheren, wuchtigeren, jedenfalls viel stärker vorspringenden Gesimses oder aber an seiner Statt einer sehr kräftigen, abschliessenden Schattenwirkung. Diese nun scheint uns der Meister trefflich erreicht zu haben — wie wir gleich sehen werden, war es wohl Ammanati —, der die Krönung des Pal. Pitti schuf, wie sie dessen Abbild im Porträt der anonymen Dame im Verbindungsgang über Ponte Vecchio darstellt. Wir sehen dort über einem halb so starken Gurtgesims, als das der untern Geschosse, eine ganz niedrige Pfeilerloggia mit weit vorgeschrägtem Sparrendach. Der Schatten des Daches und das Dunkel des Loggiaraumes gewährten in Anbetracht der Höhe des Bauwerkes diesem gewiss einen viel wirksameren Abschluss als es der jetzige ist [1]).

[1]) Bei der Genauigkeit, womit die fragliche Darstellung jedes Detail, wie wir es heute noch controllieren können, wiedergibt, dürfen wir daran kaum

Doch wir sind mit diesem Detail der Entstehungszeit des Palastes weit vorausgeeilt und müssen nun die Geschichte seiner Schicksale nachholen. Weder dem hochstrebenden Bauherrn, noch dem genialen Künstler war es gegönnt, das Werk „wie eines die toscanische Baukunst noch nie eigentümlicher und grossartiger geschaffen" (Vasari), zur Vollendung zu führen. Wie weit diese im Innern gediehen war, lässt sich nach den durchgreifenden Umgestaltungen, die daran später vorgenommen wurden, heute nicht mehr entscheiden. Dass aber der Bau des Hofes, welcher nach der im Volksmunde lebenden anmassenden Weisung des Gründers so weit werden sollte, dass darin auch der grösste der florentinischen Paläste Platz gehabt hätte, nach Brunelleschis Entwurf nie begonnen wurde, steht fest. — Denn Luca Pittis Schicksal nahm durch eigene Schuld bald eine Wendung, die ihn vom Gipfel der Macht in kurzer Zeit zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit herabdrückte. Von der Herrschaft, die er in den letzten Jahren Cosimos thatsächlich im Staatswesen ausgeübt hatte, verblendet, liess er sich dazu verleiten, nach dessen Tode mit den Männern gemeinsame Sache zu machen, die darnach trachteten, die Stellung der Medici zu untergraben, um diese dann durch Gewalt zu stürzen. Das Complott, bekannt unter dem Namen der Verschwörung des Diotisalvi Neroni, ward indes durch Pieros de Medici Klugheit vereitelt, indem es ihm gelang, Uneinigkeit unter die Teilnehmer zu säen und so dessen Ausbruch bis zur Wahl der neuen, seiner Partei angehörigen Signorie zu hintertreiben. Kaum hatte diese ihr Amt angetreten, als sie auch die Häupter des Anschlags sofort in die Verbannung schickte und mit einem Griff das gesunkene Ansehen der mediceischen Partei herstellte (September 1466). Nur Luca hatte sich — von Piero, der die vernichtende Wirkung seines Schrittes wohl berechnet haben mochte, durch Versprechungen gewonnen — im letzten Momente von seinen Genossen losgesagt, und war der Strafe, die sie traf, entgangen, doch nur um mit Recht einer

---

zweifeln, dass der dort wiedergegebene Abschluss in der That bestanden habe. Das Bild unseres Palastes im Stadtplan hat ihn noch nicht; dort schliesst der Bau mit einer schwachen Gurte über etwas, das einem Rundbogenfries ähnlich sieht, wie solche darauf auch im ersten und zweiten Geschoss vorkommen. Dies, wie manches andere (z. B. das Fehlen der Galerie im zweiten Stocke, das Auseinanderrücken der drei Thore im Erdgeschoss, die fehlenden Fenster ebendort) ist zweifellos falsch und beschränkt die Glaubwürdigkeit des Abbildes auf die allgemeine Disposition des Baus.

schärferen anheimzufallen. Feind und Freund wandte dem Verräter den Rücken. „sein Haus, wo vor kurzem noch der Schwarm der „Gäste aus- und einging, stand verödet, und wer ihn auf der Strasse „erblickte, suchte der Begegnung auszuweichen, um die Klagen über „sein Geschick nicht anhören zu müssen. Manche verfolgten ihn „sogar mit Schmähungen auf seine Habsucht und Gewaltthätigkeit. „Viele forderten die Geschenke, die sie ihm gemacht, als wären es „Darlehen gewesen, zurück; die Arbeiter, die seine stolzen Bauten „bisher gefördert hatten, blieben aus, so dass er nicht allein genötigt „war, sie unvollendet liegen zu lassen, sondern den Rest seines „Lebens überhaupt in tiefer Verachtung und im Dunkel der Ver„gessenheit zubrachte“ [1]).

---

[1]) Ammirato, Istorie etc. Parte II, p. 99 und ähnlich bei Machiavelli, l. c. p. 167 und bei G. M. Bruto, Historiae Fiorentine etc. p. 157. — Es ist indes mit dem Bericht unseres Gewährsmannes nicht in allem wörtlich zu nehmen. So finden wir Luca trotzdem 1472, kurz vor seinem Tode, wieder in der Würde eines der Venti di Guerra, in deren Hände die Leitung des Kriegszugs gegen Volterra gelegt war (Ammirato, l. c. p. 110). Und dass er auch nach dem Umschwung des Jahres 1466 an seinem Palast weiterbaute, ist nach der oben mitgeteilten Angabe seines Vermögensbekenntnisses vom Jahre 1469 nicht zu bezweifeln. Ja nach dem Zeugnis der Istorie fiorentine Jacopo Pittis (1519—1589), eines Nachkommen Lucas, der für seine Darstellung gewiss aus den Quellen der Familientradition schöpfte, wäre es geradezu der Wunsch gewesen, jenes Unternehmen in Ruhe vollenden zu können, was seine Entschlüsse in der Krise von 1466 mitbestimmte. Vergl. die Stelle der angeführten Quelle, veröffentlicht im Archivio storico italiano t. I (1842), p. 22: Rintenerito messer Luca per la rimembranza della vecchia amicizia (mit Piero Medici), diffidato dalle diverse fantasie de' compagni, desideroso di seguitar la sua fabbrica regia, e finire in pace ormai gli ultimi anni suoi, capitolò etc. . . . Dass indes die weit über den ursprünglichen Voranschlag hinausgewachsenen Unkosten seines Palastbaues Luca wenigstens vorübergehend in Geldverlegenheit gebracht hatten, ist nach dem Zeugnis seiner eigenen Portata von 1469 nicht zu bezweifeln. Ihr Schlussabsatz lautet (l. c. p. 53): Chome venoto fecj una i(*m*)presa del mio murame(*n*)to edemj i(*n*)tervenuto quello che apiu chella ispesa meradopiata adesso i(*m*)modo o auto ariehiedere pare(*n*)tj et amicj et merchatantj et artefici et o fatto grandebito elquale per nō(*n*) fare dan(*n*)o achj maservito nō(*n*) voglio dare la par(*t*)chularita mavinotitieho che sbatuto e creditorj da debitorj dj mie faccē(*n*)de mitruo(*ro*) debito una gra(*n*) brighata dj centinaia e centinaia di fiorinj i(*n*) modo che agiunghono amigliaia. — Trotzdem starb Luca als reicher Mann, denn in dem oben (S. 313 Anm. 1) schon einmal angezogenen Steuerbekenntnisse seines Sohnes Spinetto vom Jahre 1480 (l. c. fol. 310 sqq.) stehen der vier enggeschriebene Folioseiten einnehmenden Liste seines Besitzes an Grund und Boden, dessen

Auch seine Nachkommen erholten sich nie mehr von dem Schlage, der die Familie in ihrem berühmtesten Gliede getroffen, und konnten nicht daran denken, ihrer einstigen Grösse in dem Ausbau des Palastes ein Denkmal zu setzen. So kam es, dass Lucas Urenkel ihn im Jahre 1550 an Eleonora von Toledo, die Gattin Herzog Cosimos I., um den Preis von 9000 Goldgulden abtrat. Die neue Eigentümerin wandte sich in der Absicht, den Palast zu herzoglichen Residenz auszubauen, da der ursprüngliche Plan Brunelleschis nicht mehr aufzufinden war, an Bart. Ammanati. So berichtet Vasari, dessen Glaubwürdigkeit als eines Augenzeugen hier ausser allem Zweifel steht. Er legt dabei den Nachdruck auf den in den Jahren 1558—70 ausgeführten Hofbau, die berühmteste, wenngleich lange nicht beste Schöpfung des genannten Künstlers. Indes hatte dieser auch an der Façade und im Innern manches umzugestalten bezw. zu vollenden. Von ihm rührt der Fenstereinbau in den beiden Seitenthoren des ebenerdigen, — die Ausfüllung der ursprünglichen Fensteröffnungen in den obern Geschossen, und der Abschluss des obersten durch die niedrige Pfeilerloggia her, wie sie auf dem Bilde im Corridor über Ponte Vecchio zu sehen sind. Dieses kennzeichnet sich eben dadurch, dass darauf die bis an die Façade vorreichenden Schmalseiten der beiden Hoftlügel auch schon dargestellt sind, als aus der Zeit zwischen ihrer Vollendung und dem Beginn des Vergrösserungsbaues Giulios Parigis (siehe weiter unten) herstammend. Conti ist ausserdem in der Lage, dafür, dass Ammanati gerade auch den fraglichen Abschluss ausführte, das ausdrückliche Zeugnis einer gleichzeitigen handschriftlichen Quelle beizubringen, wonach er „die Façade bis zum Dache fortgeführt hat“ [1]).

Geldwert leider nicht ausgesetzt ist, eigentliche Passiva im Betrage von ungefähr 6400 Goldgulden nur in den folgenden drei Posten gegenüber, deren erster eine Processforderung der Erben des Cardinals Scarampi betrifft, während wir in den beiden letzten wohl die für den Bau des Palastes contrahierten Schulden zu erkennen haben:

Luigj iscarampj asentenzio (sic!) chontro allaredita dimesser lucha fj. 2400 disugiello

E piu abiano debito chonpiu particholar persone fj. 2000 opiu chome alnogho etempo nesarete notifichatj

E anchora inchommne abiano debito chome sipno vedere fj. 2000 opiu.

Wir werden indessen mit der Annahme kaum fehl gehen, dass der Betrag der fraglichen Forderungen schon früher aus dem Erlös des Verkaufs der Villa von Ruciano eine beträchtliche Herabminderung erfahren haben dürfte.

[1]) Conti l. c. p. 12.

Ihre Erbreiterung dagegen hat Ammanati, wir wissen nicht ob geplant, in keinem Falle aber unternommen. Denn in dem 24 Jahre nach seinem Tode gezeichneten Grundriss des Palastes vom Jahre 1616 (siehe S. 314 Anm. 2) findet sich dessen Stirnseite immer noch — in Uebereinstimmung mit dem Aufriss des Uffizibildes — auf die ursprünglichen sieben Fensterbreiten beschränkt. Jene Vergrösserung ist vielmehr, nach dem Zeugnis des zeitgenössischen Baldinucci [1]), erst ein Werk von Ammanatis Neffen Giulio Parigi. Im Auftrage Grossherzog Cosimos II. im Jahre 1620 begonnen und unter dessen Nachfolger Ferdinand II. von Parigis Sohn Alfonso 1631 zum Abschluss gebracht, wurde durch sie der Palast Brunelleschis im obersten Stocke um drei, im ersten um acht Fenster nach jeder Seite zu erbreitert und ihm damit die Längenausdehnung von 201 Metern und seine jetzige Gestalt mit dem auf die Mitte beschränkten obersten Stockwerk von 106½ Meter Breite verliehen, die den Bau, mag man auch manches dagegen einzuwenden haben, doch um ein höchst wirksames Motiv bereicherte. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Abschluss des obersten Geschosses mittels Gesimsgurte und Säulchenbalustrade an Stelle der offenen Pfeilerloggia Ammanatis gesetzt, die freilich bei der jetzigen Breite des Mitteltracts kaum mehr entsprochen hätte.

Fast anderthalb Jahrhunderte später, im Jahre 1764, liess dann das Haupt der damaligen Regentschaft in Toscana, der Marschall Marchese Botta Adorno, nach dem Entwurfe und unter der Leitung des Architekten Gius. Ruggieri die am südlichen Ende der Façade im rechten Winkel vorspringende eingeschossige Pfeilerhalle mit ihrem Terrassenvorbau — das vecchio rondò — anfügen, und Grossherzog Leopold I. 1783 den Bau der zweiten ihr entsprechenden am nördlichen Ende beginnen, den jedoch Pasq. Poccianti erst 1839 vollendete. Durch diesen seitlichen Abschluss wurde der Platz selbst ganz in die Anlage mit einbezogen und dieser dadurch eine ihrer Grandiosität und nunmehrigen Ausdehnung würdige Folie geschaffen [2]).

---

[1]) Siehe dessen Notizie dei professori del disegno etc. Firenze 1769, t. XIII, p. 31 und t. XVI, p. 184.

[2]) Ausführlichere Nachrichten über diese späteren Erweiterungsbauten findet man bei Baldinucci a. a. O., bei Anguillesi, Notizie storiche dei Palazzi e ville della Corona di Toscana. Pisa 1815 und Cos. Conti. Il Palazzo

Wenn wir den beiden vorbesprochenen Hauptwerken Brunelleschis auf dem Gebiete der profanen Baukunst zum Schluss als drittes den Palazzo Quaratesi, ehemals Pazzi, anreihen, so können wir uns dafür auch wieder auf kein unanfechtbares Zeugnis, sondern bloss auf die durch Jahrhunderte fortgepflanzte Ueberlieferung berufen. Was uns über die Entstehung dieses Baudenkmals — es nimmt die südliche Ecke zwischen Borgo degli Albizzi und Via del Proconsolo, den sog. Canto dei Pazzi ein — in gleichzeitigen oder wenig späteren Quellen überkommen ist, beschränkt sich überhaupt auf so weniges, dass wir daraus nach keiner Richtung hin auch nur annähernde Klarheit zu gewinnen vermögen.

Angelo Poliziano erzählt im Eingang seiner Geschichte der Verschwörung der Pazzi, wo er von Jacopo, dem Sohne Andreas de Pazzi, den wir ja schon als Vollender der Familiencapelle an S. Croce kennen gelernt haben, ein von Parteihass ganz verzerrtes Bild entwirft, er habe das prächtig aufgeführte väterliche Haus bis auf die Fundamente abgetragen und an dessen Stelle ein neues errichtet [1]). Wenn der genannte Partisan der Medici auch diese Nachricht sofort dazu ausnützt, um Jacopo den nach allem, was wir sonst von ihm wissen, gewiss verleumderischen Makel anzuhängen, er habe die beim Bau verwendeten Arbeiter bedrückt, ja geradezu um ihren Lohn betrogen, so wird ihm doch, was die Thatsache des Baues betrifft, Glauben zu schenken sein, da er diese nicht dem Commentar zu Liebe, den er daran knüpft, sich zu erfinden getraut hätte.

Dem Jacopo Pazzi wird hiernach das Hauptverdienst am Neubau des Palastes zugewiesen werden müssen, was nicht ausschliesst, dass dieser schon von seinem Vater geplant, wahrscheinlich sogar begonnen worden war. Denn nur unter dieser Voraussetzung erwiese sich bei der geringen Zwischenzeit, die den Tod Andrea Pazzis (19. October 1445) von dem Brunelleschis (15. April 1446) trennt, überhaupt die Möglichkeit, diesem den Entwurf dazu.

Pitti p. 18 sqq. Der letztere berichtet (p. 26 sqq.) auch über die Pläne, die seit Buontalenti entworfen wurden, um Platz und Palast organisch miteinander zu verbinden.

[1]) A. Politiani Conjurationis Pactianae Commentarium (wiederabgedruckt bei Roscoe, The life of Lorenzo de' Medici, Heidelberg 1825, Vol. III, p. 70): Domum paternam magnifice exstructam a fundamentis dirnit: novam exaedificare adgressus est.

oder sogar eine Beteiligung an dessen Ausführung zuzuschreiben. (Die aus dem Texte Polizians auch herauslesbare Alternative, als hätte Jacopo ein von seinem Vater aufgeführtes Gebäude wieder abgetragen, bleibe hier als völlig unwahrscheinlich ohne Erörterung.) Jodoco del Badia [1], dessen jüngsten Forschungen wir die spärlichen urkundlichen Daten verdanken, die mit der Geschichte der Erbauung unseres Palastes in Zusammenhang gebracht werden können, möchte den Umstand, dass Andrea im Jahre 1432 einen bis dahin vermieteten Laden (bottegha) zu ebener Erde in seinem Hause in ein Zimmer umgewandelt habe [2], eben mit dem fraglichen Neubau in Beziehung setzen. Dem steht indes die Erwägung entgegen, dieser müsste dann schon um jene Zeit, vielmehr aber noch beim Tode Andreas so weit gediehen gewesen sein, dass seinem Sohn Jacopo nicht in so entschiedener Weise, wie es Polizian thut, das ganze Unternehmen hätte zugeschrieben werden können. Ebensowenig konnte es sich aber auch erst im Jahre 1462, bei dem urkundlich feststehenden Ankauf eines anstossenden Hauses der Via del Proconsolo durch Jacopo [3], um den Beginn des Neubaus des

---

[1]) Siehe den Text zu dem die Aufnahme des Pal. Quaratesi enthaltenden 10. Hefte des schon oben angeführten Werkes: Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze etc. dagli Architetti R. ed E. Mazzanti, Torq. del Lungo e Pietro Berti, con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia, Firenze 1876 sqq.

[2]) Die Angabe findet sich in der Portata al Catasto Jacopos vom Jahre 1446 (Archivio di stato, Portate a. a. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Chiavi, t. 682, p. 908). Er führt darin unsern Palast mit den Worten an: Una chasa cholle masserizzie nella quale abito messer Andrea et al presente abito Io cholla mia famiglia posta in sul chanto de pazzi popolo di San brocholo a primo e secondo via a 3. rede (*erede*) di spino e piero dazzolina a 4. benj di santa maria nuova. Nel primo chatasto troverete che vera sotto una bottegha apigionata a s(*er*) iachopo salvestri p(*er*) fior. 6 al anno. Che sene fe poj 1432 una chamera terrena chome manifestamente si vede. Der genannte Autor scheint uns überhaupt aus der in Rede stehenden Angabe viel zu weitgehende Folgerungen zu ziehen. Da der Mieter, wie das vor seinen Namen gesetzte Ser beweist, Notar war, so kann hier das „bottegha" überhaupt nicht als „Laden", sondern nur als „Amtsstube" gedeutet werden, und geht es folglich nicht an, daraus, dass der Eigentümer den Raum nach Ablauf der Mietzeit zurücknimmt und wieder als Wohnzimmer (chamera) einrichtet, auf eine inzwischen stattgefundene bauliche Veränderung so durchgreifender Art zu schliessen, wie es del Badia thut.

[3]) Er hatte es von seinem Bruder Piero erworben, wie aus seiner Portata vom Jahre 1469 (l. c. t. 928, p. 838v) erhellt. Dort heisst es unter der Rubrik

„väterlichen Hauses" (wie Polizian betont), sondern es musste sich damals schon um eine Erweiterung desselben gehandelt haben, die um 1470 aller Wahrscheinlichkeit nach bereits durchgeführt war. Denn da Jacopos Vermögensverhältnisse bald darauf, wie zwei Briefe, die er Ende 1474 von Avignon an Lorenzo de' Medici richtete, bezeugen [1]), einen beträchtlichen Rückgang erfuhren, so ist wohl die Folgerung berechtigt, er werde nach dieser Zeit alle ausserordentlichen Ausgaben, vor allem also seine Bauten, soweit sie nicht schon vorher abgeschlossen waren, eingestellt haben. Dies aber musste mit dem Palaste der Fall gewesen sein. Denn er ist uns in vollendetem Zustande überkommen, und in diesem befand er sich jedenfalls schon, als im Jahre 1478 die bekannte Catastrophe über die Pazzi hereinbrach, infolge deren auch unser Palast confisciert wurde, um nie wieder in den Besitz der Familie zurück zu gelangen. Fassen wir daher die vorgetragenen Gründe zusammen, so ergibt sich, dass dessen Bau aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lange vor 1445 begonnen, und sicher um das Jahr 1470—74 abgeschlossen sein musste.

Seither hat er bis auf unsere Tage herab eine lange Reihe von Besitzwechseln zu erdulden gehabt. Im Jahre 1498 erwarb ihn Franceschetto Cybò, der Sohn Papst Innocenz VIII., von den Söhnen des Cardinals Guglielmo D'Estouteville, der ihn nach der Verschwörung des Jahres 1478 an sich gebracht hatte. 1547 nahmen ihn die Uffiziali del Monte in Miete und richteten darin ein Leihhaus

---

der „benj chompratj dal 1458 in poj" an zweiter Stelle: Una chasa posta alato a me nel popolo di san brocholo per mio abitare da primo via secondo io medesimo terzo messer charllo pandolffinj la quale chasa chompraj da messer piero de pazzj lanno 1462 charta per mano di s(er) Andrea di s(er) agniolo da terra nuova fu gia antichamente detta chasa di salinbene bartolinj fj. 314.5. Es war dasselbe Haus, das Jacopo in seiner Portata vom Jahre 1446 (siehe die vorhergehende Anmerkung) noch als sein Nachbarhaus im Eigentum der Erben von Spino und Piero d'Azzolina anführt, das aber in demselben Jahre von seinem Bruder Piero den Besitzern abgekauft worden war, wie aus folgender Stelle der Portata des letzteren vom genannten Jahre zu ersehen ist (l. c. t. 682, p. 913): Una chasa posta alchanto di pazzj popolo disanto brocholo confinata da 1° via secondo Jacopo de pazzj 3° piero de pazzj 4° benj di santa maria nuova 5° franc° gnadagnj nella quale alpresente abita piero di spino e da detto la chonperaj adi 20 gennaio 1446 carta per mano di s(er) agnolo da terra nuova per prezzo di fj. 530.

[1]) Vergl. Reumont, Lorenzo de' Medici, Leipzig 1874, Bd. I, S. 381. Der Wortlaut der beiden Briefe nach Fabroni auch bei Roscoe, l. c. vol. III, p. 86.

ein, woher ihm noch heute der Name Presto de' Pazzi anhaftet. Vom Jahre 1593—1760 befand er sich im Besitz einer Seitenlinie der Strozzi und ging von ihnen durch Erbschaft an die Quaratesi über, die ihn 1843 an Baron Ferd. Rast verkauften. Dieser hinterliess ihn dem Coburger Waisenhause, in dessen Eigentum er sich noch heute befindet.

Mit Recht betont H. v. Geymüller in den treffenden Ausführungen, womit er die neueste Aufnahme unseres Monumentes begleitet, der Charakter seiner Architektur sei ein hinreichend früher, um noch den letzten Jahren Brunelleschis oder einer wenig späteren Zeit zugeschrieben werden zu können, ihre künstlerischen Eigenschaften aber seien so hervorragend, die Harmonie aller Teile eine so feine, dass man unter den Zeitgenossen nur auf Brunelleschi selbst, unter den späteren Meistern allenfalls auf das Brüderpaar da Majano raten möchte [1]). In der That ist die Mitwirkung des ältern Bruders Giuliano (1432—90) durch das von del Badia aufgefundene, schon bei Besprechung der Capp. Pazzi angeführte Document (siehe S. 219 Anm. 3), das ja ausdrücklich auch der von ihm im Palaste der Via del Proconsolo geleisteten Arbeiten erwähnt, ausser Frage gestellt und nur die Beschaffenheit und Ausdehnung dieser Arbeiten unbestimmt. Wenn wir uns erinnern, dass Giuliano gerade in den sechziger Jahren (mit Ausnahme des Auftrags für die Capelle der heil. Fina in Gemignano 1468) durch ausgedehnte Intarsiaarbeiten in Florenz festgehalten, hingegen während der ersten Hälfte der siebziger Jahre durch auswärtige Aufträge in Anspruch genommen war [2]), so werden wir kaum anstehen, ihm die oben erwähnte Vergrösserung des Palastes gegen Piazza S. Firenze zu in den Jahren 1462—1470 von vornherein beizulegen. — was aber die Frage nach seiner sonstigen Beteiligung am ursprünglichen Bau betrifft, trachten müssen, die Elemente zu ihrer Beantwortung aus der folgenden genauern Beschreibung desselben und aus der Hervorhebung seiner stilistischen Besonderheiten zu gewinnen.

Als Eckhaus besitzt unser Palast zwei gleichmässig durch-

[1]) H. v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. Lief. I. Taf. 3 u. 4, Text S. 1 ff.

[2]) Siehe Milanesis Commentar zum Leben Giulianos bei Vasari II. p. 480 sqq. und C. de Fabriczy, Giuliano da Majano (im Archivio storico dell' Arte III. 441 ff.).

gebildete Façaden mit je einem Thoreingang, die eine nach Borgo Albizzi zu von fünf, die andere in Via del Proconsolo gelegene Hauptfaçade mit neun Fensterbreiten (von 22 bezw. 39 Meter Länge). Bei ihrer Composition greift der Künstler — im Gegensatz zu der durch ihn selbst am Pal. Pitti beliebten durchgängigen Rusticabehandlung — auf das mittelalterliche Prinzip zurück, das sie im Privatbau auf das Erdgeschoss beschränkte und die übrigen Stockwerke in Bruchsteinmauerwerk herstellte. Er weicht aber doch auch wieder insofern wesentlich davon ab, als er, um einerseits den unkünstlerischen Charakter des rohen Mauerwerks aufzuheben, andererseits einen wirksamen Gegensatz zwischen den Hauptmassen zu gewinnen, die Wandfläche der beiden Obergeschosse mit glattem Mörtelbewurf überzieht. Damit nun aber dieser Contrast die Zusammenfassung der Stockwerke zu einem Ganzen, — als welches sich ja das moderne Wohnhaus im Gegensatze zu dem in Burg (Erdgeschoss) und Familienwohnung (obere Geschosse) zerfallenden mittelalterlichen schon in seinem Aeussern darstellen sollte, — nicht beeinträchtige, hat der Meister hier die Rustica, wofür er wie gewöhnlich Pietra forte verwendete, gegen die sonst übliche gemildert, indem er sie in niedrigeren, gleichmässigeren Schichten und in verhältnismässig kleinen Stücken, wovon nur einzelne mit ihren Bossen weiter vorspringen, in Anwendung brachte. Hiermit wies er ihr, wie Geymüller mit feinem Verständnis hervorhebt, mehr nur die Rolle einer blossen Belebung und Färbung der Mauerfläche zu. Sie tritt dadurch in lebendigen, aber nicht harten Gegensatz zu den ruhigen Putzflächen der Obergeschosse, ohne den Einklang mit der feinen Gliederung ihrer Gurten und Fenster zu zerreissen.

Das Erdgeschoss zeigt im übrigen die gewohnte Gestaltung. Ein grosses Rundbogenportal öffnet sich in der Mitte jeder seiner beiden Façaden, nicht mehr bloss durch die traditionelle Umrahmung von Rusticakeilsteinen, sondern überdies durch ein breites Gewände von wenigen geschwungenen Gliedern eingefasst. Jederseits des Portals waren einst fünf kleine Lichtöffnungen von nahe quadratischer Gestalt in ziemlicher Höhe über dem als einfache Schräge profilierten glatten Sockel angebracht. An ihre Stelle sind später die jetzt vorhandenen viel grösseren und tiefer liegenden, von einer Barockumrahmung umschlossenen Fenster getreten. Ein leichtes Gurtgesims, dessen Zahnschnittglied gleichsam den Uebergang von der Rustica zur glatten Wandbehandlung vermittelt und dessen

mässig vorspringende Platte als Brüstung der Fenster des ersten Stockes dient, schliesst das Erdgeschoss. Seine Höhe (9,11 Meter) übertrifft beträchtlich die der beiden folgenden, gegeneinander wieder leise abgestuften (7,21 und 6,50 Meter) Stockwerke.

Die einzige Gliederung und den einzigen Schmuck der zwei Obergeschosse, die auch wieder durch ein noch feineres Simsband von einander getrennt werden, bilden mit ihrer zierlichen Gestaltung und plastischen Decorierung die in ihrer Grösse nur wenig verschiedenen Fenster. Nach dem im mittelalterlichen Palastbau sanctionierten Typus sind sie durch ein schlankes Mittelsäulchen, von dem sich Bögen zu den Laibungspilastern spannen, in zwei Hälften geteilt, die von dem rundbogigen Gewändrahmen zu einem Ganzen zusammengefasst werden. Die Säulchen tragen schöne Akanthuscapitelle, wie wir sie vom Kreuzgang in S. Croce her kennen. Das Hauptglied der einfachen, aber wohl abgewogenen Profilierung der Gewändrahmen ist in plastischer Ausführung mit einem stilisierten Epheustamme geschmückt, dessen Seitenäste kurz abgeschnitten sind und den Blättchen umranken; das Zwickelfeld über dem Mittelsäulchen aber füllt ein Mohnkranz und drei geschwellte Segel, das in Florenz beliebte Sinnbild des Handels [1]). Diese ornamentalen Motive, die Zusammenstellung und Formenbehandlung der Profilierungen, ihr Umbrechen beim Aufsetzen auf die Brüstungsgurte, — alles dies ist völlig in brunelleschischem Geiste erfunden. — Ueber den Fenstern des obersten Stockwerks sind jetzt kleinere Rundöffnungen mit ähnlich verzierten Umrahmungen, wie die der Hauptfenster, vorhanden. Daraus, dass diese Rahmen nur in Stucco hergestellt sind, während für alle übrigen architektonischen Gliederungen wie sonst Pietra serena in Anwendung kam, und dass die Rundfenser an der Façade gegen Borgo degli Albizzi überhaupt fehlen, ist zu schliessen, dass sie nicht dem ursprünglichen Entwurf angehörten. Ein Gesims, aus einem Wellen- und Carniesgliede zusammengesetzt, und darüber das offene, weit vorspringende Sparrendach schliessen den zierlich anmutigen Bau seinem Charakter vor-

[1]) Wenn del Badia (a. a. O. p. 16) aus dem Vorhandensein dieses Emblems ein Argument mehr dafür ableiten will, dass der Bau noch von Andrea Pazzi aufgeführt worden sei, weil gerade er durch glückliche Handelsunternehmungen emporgekommen war, so ist dem entgegenzuhalten, dass sein Sohn nicht minder Geschäfte dieser Art betrieb, und sich also auch sehr wohl derselben Impresa bedienen konnte.

trefflich entsprechend ab. Noch ist des prachtvollen Wappens an der Ecke des Hauptgeschosses zu gedenken, das sich merkwürdigerweise aus den Stürmen des Jahres 1478 unversehrt gerettet hat. Es gilt seit jeher als eine Arbeit Donatellos, und sein Stilcharakter sowohl, als der Umstand, dass der Genannte auch sonst für die Familie beschäftigt war, scheinen die Ueberlieferung zu bestätigen [1]).

Zwei tonnengewölbte Eingänge führen von beiden Façaden her auf einen nahezu quadratischen, von drei Seiten mit Bogenhallen umgebenen Hof, dessen vierte Seite, bloss von einer mit Blendarcaden gegliederten Mauer gebildet, den Palast gegen die Nebengebäude und Gärten abschloss. Die Hallen, in je drei Säulenarcaden (von 3,19—4,19 Meter Achsweite) sich gegen den Hof öffnend, haben ungleiche Breite: die beiden jetzt zugemauerten, die der Achse des Vestibüls in Via del Proconsolo parallel liegen, sind fast doppelt so breit als die dritte, die Fortsetzung des Eingangs von Borgo degli Albizzi bildende (6,80 gegen 3,80 Meter). Diese ist mit Kreuzgewölben, die beiden anderen mit Spiegelgewölben, in die Kappen einschneiden, überdeckt. In ähnlicher Weise eingewölbt sind nun die Hallen die Räume des Erdgeschosses angeordnet: aus ihnen führt, und zwar in der Achse der rechten, breiteren Halle, die noch ziemlich mangelhaft beleuchtete Treppe in drei tonnenbedeckten Läufen in das erste Geschoss empor.

Die schlanken Säulen der Arcaden (deren Höhe und Weite sich im Lichten nahezu wie 2 : 1 verhält) haben etwas steil aufsteigende attische Basen und sehr reiche, phantasievoll gebildete Capitelle. Durch ein hochaufschiessendes Akanthusblatt gestützt, schwingen sich von den vier Ecken der geschweiften Deckplatte je zwei Delphine gegen die Mitte des Säulenhalses: dieser trägt zwischen den vier Akanthusblättern eben so viel vasenartig aufgebaute Candelaber, aus denen, die Stelle der üblichen Mittelrosetten an der Deckplatte einnehmend, Flammen emporschlagen. Die Elemente dieser Ornamentik sind mit feinem Sinne, der aber doch — so will uns wenigstens bedünken — gegenüber dem keuschen Ernst der Frühzeit zu graziösem, wo nicht gar raffiniertem Spiele neigt, den Emblemen und Traditionen der Familie der Bauherren entlehnt: der Delphin vertritt die Stelle der hier nicht repräsentationsfähigen

[1]) Ihre litterarische Fassung findet sich doch erst bei Cinelli, Bellezze di Firenze p. 371.

Barbe — bekanntlich das Wappentier der Pazzi — und der flammende Candelaber versinnbildlicht ihr altes Vorrecht, am Ostersamstag die Kerzen des Hochaltars im Dome zu entzünden und das Feuerwerk des Carro de' Pazzi abzubrennen. Bis auf kleine Abweichungen im Detail des Decorativen sind die Capitelle alle nach gleichem Modell gearbeitet, zeigen aber namentlich in der Behandlung der Akanthusblätter deutlich zum mindesten zwei verschiedene Hände. Die eine, härtere, weist in den schärfer gespitzten Blattconturen, den starken Augen und der Anordnung der Stengel auf das directe Vorbild der Antike; die andere, erkennbar an dem weicheren, gerundeten Blattcontur, dem breiteren, fleischigeren Blattüberfall, der unverstandeneren Entwickelung der Stengel, zeigt einen von jenem Vorbild unabhängigeren Meissel. In Form und Behandlung ähnlich sind auch die Consolencapitelle, die an den Hallenwänden als Gewölbkämpfer dienen, wie auch die zierlich-reiche Bildung der von den Delphincapitellen verschiedenen Wandconsolen des Treppengewölbes derselben Schule angehört.

Von den Capitellen der Arcadensäulen spannen sich ohne vermittelnden Kämpfercarnies die etwas gestelzten Bögen in leichtem Schwunge von Stütze zu Stütze. Ihre Archivolten sowie das unmittelbar auf diesen ruhende Gurtband haben dasselbe einfache Profil (zweiteiliger Balken mit Carniesschlussglied; so genau wiederholt sich Brunelleschi sonst nirgends!). In den Bogenzwickeln begegnen wir den uns von den Fenstern her bekannten Mohnkränzen und geschwellten Segeln. Die Kränze dienen Stuccocopien antiker Büsten als Umrahmung: diese füllen das in die Wand vertiefte Rund der Medaillons. — eine Verwendung des von Brunelleschi in den Innocenti eingeführten Motivs, die in dieser Modification erst in einer späteren Epoche häufige Nachfolge findet[1]). Der Zwischenraum zwischen dem als Architrav gedachten Gurtband und der dem correspondierenden Gliede am Aussern ganz gleichen Fenstergurte, wie gewöhnlich als glatter Friesstreifen gedacht, fällt hier durch seine im Verhältnis zu der mässigen Grösse des Hofes sehr bedeutende Höhe auf: offenbar wurde die Oede der Fläche, die jetzt

[1]) Wenn diese Büsten selbst — Cäsar, Augustus, Seneca, Agrippina, Sophokles, aber auch eine Replik des Donatellischen h. Georg — auch erst späteren Ursprungs sind, so waren doch die Rundnischen zur Aufnahme solcher vorgesehen.

dem Auge weh thut, durch Bemalung, Sgraffittierung u. dergl. behoben. Die Fenster des ersten Geschosses, das über der Hofhalle zu Zimmern ausgenützt ist, sind in Form und Anordnung denen am Aeussern ganz analog. Leise Abweichungen in ihrer Ornamentierung weisen indes auf andere Hände. So schlingen sich statt der Blätter hier Stengel mit Beerenfrüchten um den Epheustamm, die Rosetten in der Mitte der Mohnkränze fehlen und die Akanthusblätter der Capitelle sind zu einem aus ungleichlangen Riemenstreifen zusammengesetzten Blattgebilde schematisiert. — Auch das Hauptgeschoss mit der hohen, leeren, aber einst wohl in irgend einer Weise geschmückten Wand über den Fenstern erscheint für die beschränkten Abmessungen des Hofes absolut genommen viel zu hoch, bringt aber hier gerade die Illusion der Erweiterung des Raumes weit über dessen wirkliche Ausdehnung hervor. Ausserordentlich wirksam musste darüber die Loggia des obersten Stockwerks zur Geltung gekommen sein. Jetzt zugemauert, ursprünglich aber als offener Arbeitsraum zum Wolltrocknen u. dergl. verwendet, mündete sie ohne Decke in den Dachboden und wurde durch dessen vorspringende Sparren in gewohnter Weise nach oben abgeschlossen. — Im Hauptgeschoss bewahrt der grosse Saal (jetzt in mehrere Gemächer abgeteilt) noch seine einst bemalte Holzdecke. In weite Cassettenfelder gegliedert, die durch sehr starke Eierstäbe profiliert und deren Teilungsrahmen auf ihren Flächen bloss mit einem glatten Wulst geziert sind, zeigt sie in jedem Felde eine höchst einfache, knopfartige, flache Rosette, in der Art wie wir sie, nur in reicherer Ausbildung, an der Thür der Capp. Pazzi fanden.

Und nun, nachdem wir durch das Vorstehende über den Formencharakter unseres Bauwerks orientiert sind, können wir zum Schluss die Frage nach dem Anteil Giulianos da Majano mit einiger Aussicht auf ihre Klärung wieder aufnehmen. Es wird sich dabei in erster Reihe um die Architektur des Hofes handeln. Denn abgesehen von dem fast mit urkundlicher Sicherheit ihm zuzuteilenden, aber durchaus nur als Ergänzung des schon Bestehenden angefügten Zubau gegen Piazza S. Firenze — der sich, wie aus den etwas geringeren Achsweiten der drei letzten Fenster zu vermuten, auf das ihnen entsprechende südliche Drittel der jetzigen Façade beschränkt haben dürfte —, hat sich uns aus dem Geist und der Gestalt des Aussenbaues kein Anlass ergeben, an der Urheberschaft Brunelleschis zu zweifeln, haben wir im Gegenteil geglaubt, in mancher

Besonderheit der Formen und der Ornamentik die Klaue des Löwen mit Sicherheit wiederzuerkennen.

Anders scheint es uns damit beim Hofe zu stehen, — nicht was die Gesamtanlage und architektonische Gliederung im allgemeinen, sondern was manches Detail der Ausführung betrifft. Jene beiden schliessen sich ja der auf Grundlage der mittelalterlichen Prämissen schon in den Bauten des Uebergangsstils begonnenen Entwickelung an. Und dass an die Stelle des Achteckpfeilers, der in diesen Bauten noch überwiegend vorherrscht, die Säule tritt, daran werden wir bei dem wunderthätigen Magus, dessen Zauberstab gerade sie aus den Trümmern Roms zu neuem Leben auferstehen hiess, gewiss am allerwenigsten zweifelnden Anstoss nehmen. Auch in der Bekleidung des architektonischen Gerüstes begegnen wir den uns von unbezweifelten Werken des Meisters her geläufigen Motiven und Formen (betreffs der Bildung der Archivolten und Gurten sei namentlich auf den Porticus und Hof der Innocenti hingewiesen). Wenn sich dabei hier — wie Geymüller mit vollem Recht hervorhebt — „eine Flüssigkeit der Formen, ein so edles Zusammenpassen und Sichentwickeln aller Details, namentlich an den Säulen offenbart" (der feine Künstlerblick des Genannten betont besonders das schöne Aufsteigen der Basen, das zu der Ausladung der Capitelle meisterhaft passt), so dass man darin beinahe das höchste Zeugnis der reichen künstlerischen Entwickelung Brunelleschis sehen möchte", so fände dies immerhin seine naturgemässe Erklärung in dem Umstande, dass unser Bau eben aller Wahrscheinlichkeit nach ein Product der reifsten Zeit des Meisters ist.

Aber weder mit dem Geiste seiner Kunst, noch mit irgend etwas davon, was uns an verbürgten Zeugnissen seiner Verkörperung in plastisch-ornamentalen Formen überkommen ist, können wir die Bildung der Capitelle vereinigen. Nicht der selbst im spielenden Schmuck auf das Wesentliche gerichtete Sinn, nicht der herbe Ernst, der den Beginn jeder Wiedergeburt begleitet, ist es, der diese Formen beseelt; nicht eine mit deren Verständnis und technischen Wiedergabe noch teilweise ringende Hand der Frühzeit spricht aus ihnen. Alles atmet hier vielmehr nur heitere Grazie, ein Schwelgen in der Mannigfaltigkeit der Form, eine Leichtigkeit und Vollkommenheit in der Bewältigung des Stofflichen, wie sie sich nur als Resultat einer längeren Entwickelung ergeben, und wie sie uns namentlich als unterscheidende Besonderheit der späteren floren-

tiner Bildner-Architekten bekannt sind[1]). Fast wie ein Jugendwerk des hervorragendsten darunter, Benedettos da Majano, des um zehn Jahre jüngeren Bruders Giulianos, muten uns diese lieblichen Kinder eines phantasievollen Meissels an. Die Decorationsweise des Letztgenannten selbst ist uns bei dem Mangel einschlägiger Arbeiten seiner Hand so wenig bekannt, dass wir über sie nicht zu urteilen vermögen. Dass er aber auf architektonischem Felde sich in treuer Gefolgschaft an Brunelleschi anschloss, ist durch das Zeugnis des bedeutendsten seiner erhaltenen Werke, der im Jahre 1474 begonnenen Cathedrale von Faenza, als deren Baumeister er sich erst jüngst erwies, ausser Zweifel gestellt[2]). Halten wir dies zusammen mit dem Stil der Säulencapitelle und mit der Anordnung der Medaillonbüsten in den Bogenzwickeln, die auch auf spätere, sich in kräftigeren plastischen und Lichtwirkungen gefallende Zeiten weist (Brunelleschi war, wie wir gesehen haben, hierin nicht über das Flachrelief hinausgegangen, hatte es sogar manchmal bei der Flächenverzierung bewenden lassen); beachten wir überdies das häufige Vorkommen des Zahnschnittes an den Gliederungen, — eines von Brunelleschis Nachfolgern auffallend bevorzugten, von ihm selbst dagegen nur ganz ausnahmsweise gebrauchten Baugliedes[3]), — während wir dagegen den bei ihm so beliebten Eierstab vergebens an unserem ganzen Baue suchen, — so werden wir wohl nicht umhin können, Giuliano da Majano in den hervorgehobenen Partien eine Mitwirkung an der Architektur des Hofes zuzugestehen. Und zwar haben wir sie uns in der Art zu denken, er sei nach dem Tode Brunelleschis, freilich nicht unmittelbar — denn damals zählte er bloss vierzehn Jahre und erst 1455 taucht sein Name urkundlich in Verbindung mit

[1]) Wenn Geymüller betont, die Behandlung der Schwänze und Flossen der Delphine an den Capitellen des Hofs im Pal. Quaratesi und im Wappen über der Thür zur Capp. Pazzi sei eine so eigentümlich charakteristische, dass man an gleichzeitige Arbeiten eines selben Meisters zu denken beinahe gezwungen ist, so können wir ihm darin nicht beistimmen: die Formencharakteristik sowohl, als die Technik der Ausführung weist hier bestimmt auf verschiedene Hände hin.

[2]) Vgl. J. Graus, Die Cathedrale zu Faenza, in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1889 S. 164 ff. und C. de Fabriczy, Giuliano da Majano architetto del duomo di Faenza, im Archivio storico dell'Arte t. III, p. 441 squ.

[3]) Er hat es, und auch da stets mit einem Eierstab verbunden, nur im Gesims der Capitellaufsätze und des Wandgebälkes in S. Lorenzo, im Gebälk des Atticastocks am Aeussern der Capp. Pazzi und in dem am Pal. di Parte Guelfa angewendet.

einem künstlerischen Auftrage auf —, sondern als es sich nach dem Jahre 1462 um die Vergrösserung des Palastes handelte, zur Vollendung des von seinem Vorgänger begonnenen und nach dessen Tode nicht zu vollständigem Abschluss geführten Baues herangezogen worden und habe namentlich den Hof unter Beibehaltung der von dem Meister geplanten Anlage und der architektonischen Gliederung im allgemeinen, doch mit Aenderung der besprochenen Details im eigenen Sinne aus-, beziehungsweise vielleicht auch nur umgebaut.

Fassen wir nun aber zum Schluss die Folgerungen zusammen, die sich aus dem Vorstehenden betreffs der Bedeutung der Palastbauten Brunelleschis für die Entwickelung dieses Zweiges der Architektur ergeben, so müssen wir vor allem die selbst von den massgebendsten Stimmen vertretene Meinung anfechten, als ob nicht schon der Pal. Pitti, sondern erst Michelozzos Mediceerpalast den bestimmenden Einfluss auf die Ausbildung des toscanischen Palaststils geübt hätte. Schon Brunelleschi wendet ja dort die Rustica als „Hauptausdrucksmittel des mächtigsten monumentalen Willens" mit vollem künstlerischem Bewusstsein an; schon er stuft ihre Bossagen nach den Stockwerken ab. Er ist es, der das Erdgeschoss mit einer Anzahl grosser Thüröffnungen erschliesst, — ein Motiv, welches namentlich in der Hochrenaissance Roms den Anlass zu dessen Auflösung in eine Reihe offener Kaufhallen bietet; er, der den Fensteröffnungen zu gleichem Rechte neben der Wandfläche, die bis dahin in nachdrücklichstem Masse überwog, verhilft und mit der Summe all dieser einschneidenden Neuerungen dem modernen Palast sein Gepräge verleiht. Wie dann mit der Vereinfachung des Palaststils zu Beginn des Cinquecento und der Einschränkung der plastischen Decoration der Frührenaissance — „einem neuen Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien" — erst recht der Geist des Palazzo Pitti in der Baukunst triumphiert; wie so die Entwickelung auf ihrem Gipfel zu ihrem grandiosen Ausgangspunkte zurückkehrt, — dies wahrlich ist das überwältigendste Zeugnis für den Genius seines Schöpfers, der auf Jahrhunderte hinaus der Kunst ihre Bahnen vorzeichnet!

Und nicht minder fruchtreiche Keime hat Brunelleschi im Pal. di Parte Guelfa niedergelegt, wenn er hier zuerst statt der mittel-

alterlichen schmalen Gurten das vollständige Gebälk als tremendes bezw. abschliessendes Glied der Stockwerke einführt und zuerst das Motiv der Gliederung der Façade durch Pilaster anregt, das dann von L. B. Alberti, verbunden mit dem eben angeführten zweiten, in seinem Palazzo Rucellai folgerichtig durchgebildet, in Toscana wohl nur vereinzelte Nachfolge findet (Rossellinos Pal. Piccolomini in Pienza, Pal. Cocchi-Della Seta in Florenz), dagegen aber — wieder aufgenommen von der urbinatisch-römischen Bauschule (Lauranas Paläste zu Urbino und Gubbio) und von ihrem grössten Meister Bramante zu höchster Reife gebracht (Pal. Giraud, Cancellaria, Vatican etc.) — sich namentlich in seiner pompöseren Instrumentierung mit halben und ganzen Säulen statt der Pilaster bis weit in die Hochrenaissance fortpflanzt (Palastbauten Rafaels, Giulio Romanos, Sammichelis, Sansovinos bis auf Palladio herab).

Im Pal. Quaratesi endlich hat der Meister das erste moderne Wohnhaus, für die normalen Verhältnisse des reichen florentiner Patriziers berechnet, geschaffen, und indem er seinem Werke den Stempel hoher künstlerischer Durchbildung und vollendeter Grazie aufprägte, unter Beibehaltung einiger noch aus dem Mittelalter stammenden Motive, deren Entwickelungsfähigkeit seinem feinen Blick nicht entgangen war, gleichsam das Vorbild hingestellt für die spätere einfachere Norm desselben, wie wir sie etwa in Cronacas Pal. Guadagni mit seinem auf das Erdgeschoss, die Umrahmung von Fenstern und Thüren, sowie die Armierung der Ecken beschränkten Quaderbau, den mit Sgraffitten belebten glatten Wandflächen und der Säulenloggia als oberstem Stockwerk in ihrer anspruchslos liebenswürdigen Verkörperung noch heute bewundern.

Achtes Kapitel.

Brunelleschi als Ingenieur und Mechaniker.

Vielseitigkeit der Architekten der Renaissance. — Brunelleschis Thätigkeit als Constructeur und Mechaniker. — Seine Erfindungen auf diesem Gebiete. — Aufzugsmaschinen für den Kuppelbau. — Transportschiff. — Festapparat für die Kirche S. Felice. — Brunelleschi als Kriegsingenieur und Festungsbaumeister. — Fortification von Pisa. — Arbeiten für Lastra, Rencine, Staggia und Castellina. — Expedition gegen Lucca. — Berufungen nach Mantua und Ferrara. — Entwurf für die Hafenfestung zu Rimini. — Berufung nach Mailand, Rom, Volterra u. s. w. — Befestigungsarbeiten für Vicopisano.

Wenn wir durch die bisherige Darlegung der Thätigkeit Brunelleschis auf dem Gebiete der Architektur auch bestrebt waren, seiner Bedeutung als Künstler einigermassen gerecht zu werden, so haben wir damit den Bereich des Könnens und Schaffens dieses grossen Geistes doch nicht völlig durchmessen. Es bleibt uns noch übrig, seiner Wirksamkeit als Mann der praktischen Wissenschaft, als Ingenieur und Mechaniker, als Techniker überhaupt die gebührende Würdigung angedeihen zu lassen.

Seit jeher, bis fast auf unsere Tage herab, wo die ungeahnten Fortschritte und die ungeheure Ausdehnung der Technik notwendig eine scharfe Scheidung herbeiführten, hatte man von dem Architekten verlangt, dass er sich auf dem seinem Fache immerhin in vieler Hinsicht verwandten Grenzgebiete der Ingenieurkunst zu bethätigen vermöge. Wie das Mittelalter schon vom Altertum, so hatte hinwieder die Renaissance diese Forderung von jenem überkommen, — mit dem Unterschiede, dass sie ihre Ansprüche an den Baukünstler in dem Masse steigerte, als sich mit dem wiedererwachten Sinn für die Aussenwelt und der Mannigfaltigkeit der Lebensgestaltung, die damit zusammenhing einerseits, andererseits mit dem wachsenden Fortschritt der exacten Wissenschaften natürlicherweise auch Bereich und Umfang der Probleme und Aufgaben vervielfachte,

deren Lösung oder Verwirklichung man allein von seinen Kenntnissen und seinem Geschick erwarten zu dürfen glaubte. Der Architekt sollte nun ein Universalgenie, ein Tausendkünstler sein; alles, was sich nur einigermassen mit Fug an seine Kunst anknüpfen, mit ihr in Zusammenhang bringen liess, und dazu vieles andere, wovon auch die weitgehendste Kategorisierung dies kaum nachweisen könnte, sollte er zu leisten im stande sein. Nicht Villen und Paläste, Kirchen und Klöster, Stadtmauern und Thore allein sollte er bauen, — nicht bloss Gärten, Plätze und Strassencorrectionen, im höchsten Falle ganze Stadtquartiere, ja selbst neue Städte sollte er zu planen und anzulegen fähig sein; nicht nur Brücken musste er über Flüsse spannen, Festungen und Schanzwerke aufführen können; — er wurde auch als Geometer, Kriegstechniker und Hydrauliker im weitesten Sinne in Anspruch genommen, musste Bombarden und sonstige Belagerungsmaschinen herstellen und in Thätigkeit setzen, Schiffe bauen, Minen graben, Berge und Thäler ebnen, Engpässe durchbrechen, Sümpfe austrocknen, Schiffahrts- und Bewässerungskanäle ausheben, Flüsse regulieren und eindeichen, Häfen anlegen und reinigen. Nebenher sollte er aber auch mit Rat und That herhalten können, wenn es sich einmal darum handelte, einen Turm von seiner Stelle zu rücken oder einen, der sich gesenkt hatte, wieder in die senkrechte Lage zu bringen, ein versunkenes Fahrzeug vom Grunde des Meeres emporzuheben, Brunnen zu bohren und Cisternen zu mauern, Obelisken aufzurichten und antike Säulen zu versetzen, Uhren, überhaupt Instrumente und Maschinen aller Art zu construieren. Aber auch wieder die Ausschmückung und Costüme für kirchliche und weltliche Feste und Aufzüge anzugeben, Kunstfeuerwerke abzubrennen, Theaterdecorationen zu schaffen, die zu den Aufführungen erforderlichen Maschinerien zu ersinnen, und was an Aufgaben ähnlicher Art sonst noch vorkommen mochte, — alles dies wurde von ihm verlangt.

Es ist bekannt, wie Leonardo da Vinci in jenem Schreiben, worin er seine Dienste dem Herzog von Mailand anträgt, sich mit stolzem Selbstbewusstsein dessen berühmt, allen diesen und überdies manch anderen Ansprüchen an das Können des Baukünstlers, die sogar ausser diesen weitgespannten Kreis fallen, gewachsen zu sein[1]).

[1]) Der fragliche Brief aus dem Codex Atlanticus der Ambrosiana fol. 382r, zuerst veröffentlicht bei Amoretti Memorie storiche di Leonardo da Vinci,

Allein nicht bloss die Riesen an Genie und Leistungskraft wie er, — alle Architekten, die ihren Platz mit Ehren ausfüllen wollten, sollten ein Gebiet von gleichem Umfang beherrschen. So verlangt es schon L. B. Alberti in den für die Anschauung der Renaissance hierüber massgebenden Stellen seiner Zehn Bücher über die Baukunst, worin der Begriff des Architekten festgestellt, seine Aufgaben umschrieben, die Charaktereigenschaften und Kenntnisse, die er besitzen soll, entwickelt werden [1]). Bei solchen Anforderungen ist dann freilich auch die hohe Auffassung des Autors von der Bedeutung des Baumeisters, als „der vornehmsten eines, die um der Menschheit willen Ehren und Belohnung verdienten," ganz gerechtfertigt [2]). Ebenso wird es begreiflich, warum die Architekten selbst — stolz darauf, ihr Wissen und Talent zu so reichem Wirken be-

---

Milano 1804 p. 24, seither unter anderem auch bei Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura etc. Milano 1824 t. I p. 467 und Vasari-Milanesi IV 68 nota 1; in deutscher Uebersetzung bei Guhl, Künstlerbriefe 2. Aufl. Berlin 1880, S. 69.

[1]) Die Definition des Architekten zu Beginn der Einleitung vor dem ersten Buche lautet: Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coaugmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur, worauf die Aufgaben, in denen sich sein Wissen bethätigen soll, in dem Umfange aufgezählt werden, wie wir ihn oben angaben. In Buch IX, Kap. IX werden die geistigen und ethischen Erfordernisse des Architekten so bestimmt: Summo sit ingenio, acerrimo studio, optima doctrina, maximoque usu praeditus necesse est atque in primis gravi sinceroque judicio et consilio qui se architectum audeat profiteri . . . Ingenio igitur inveniat, usu cognoscat, judicio seligat, consilio componat, arte perficiat oportet quod aggrediatur. Quarum rerum omnium esse fundamentum statuo prudentiam et consilii maturitatem, reliquas autem virtutes: humanitatem, facilitatem, modestiam, probitatem non in eo magis desidero quam in caeteris cuivis artificio deditis hominibus. — Von weniger idealem Standpunkt, in der Aufzählung seiner Eigenschaften Vitruv folgend und dabei die praktischen Erfordernisse in erste Reihe stellend, präcisiert Filarete in einer Stelle seines Trattato (Cod. Magliab. XVII. 1. 30. Libr. XV fol. 113r) die Persönlichkeit des Architekten (s. v. Oettingen, Antonio Averlino Filaretes Tractat über die Baukunst. Wien 1890, S. 452).

[2]) Vergl. die folgende Stelle aus der Einleitung zum ersten Buch: Hanc igitur ex voluptate atque mirifica operum gratia, exque necessitate exque inventorum adjumentis presidioque, exque fructu posteritatis probandum colendumque esse, atque inter primarios qui de genere hominum honores et praemia meruerint, habendum non negabimus.

rufen zu sehen — dieses um keinen Preis aus eigenen Stücken auch nur im mindesten einzuschränken geneigt waren [1]).

Auch Brunelleschi, obwohl er erst an der Schwelle der neuen Zeit steht, beherrscht den weiten Kreis der eben geschilderten Thätigkeit schon in seinem vollen Umfang: es ist, als hätte sich Alberti zu dem Bilde, das er von dem Architekten der Renaissance entwirft, geradezu seine Persönlichkeit, deren volle Bedeutung er ja im persönlichen vertrauten Umgang mit ihrem Träger erkannt hatte, vor Augen gehalten. Leider ist es uns, was vor allem Brunelleschis Thätigkeit als Constructeur und Mechaniker anlangt, nicht gegönnt, ihm — wie wir es z. B. bei Leonardo da Vinci zu thun vermögen — gleichsam in der Werkstätte seines Geistes zu belauschen. Keine Skizze von seiner Hand, kein Blatt Papier mit einer mathematischen oder mechanischen Ableitung darauf hat sich erhalten, um für diese Seite seines Wesens unmittelbares Zeugnis abzulegen. Wir sind in diesem Betreff durchaus nur auf litterarische Quellen angewiesen, die in den bezüglichen Aeusserungen seiner Biographen und einigen hierher gehörigen Urkunden nicht ergiebig genug fliessen, um daraus irgend etwas Wesentliches, Bestimmtes über des Meisters mechanische Studien und Erfindungen entnehmen zu können, doch aber vermöge ihrer Fassung keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, welche Bedeutung ihnen beigelegt, und wie ausserordentlich hoch das Genie ihres Urhebers von der Mitwelt angeschlagen wurde.

Ohne Zweifel fand die Beschäftigung Brunelleschis mit Problemen dieser Art einen mächtigen Hebel in seinen römischen Studien, — wenn sie nicht geradezu dadurch angeregt wurde. Dass ein Geist von der Disciplin und Folgerichtigkeit des seinigen beim Anblick

[1]) Eines der merkwürdigsten Beispiele zur Illustration der Vielseitigkeit der Baukünstler der Renaissancezeit bietet das Leben des Bolognesers Aristotele Fioravanti, wie es die Forschungen von Gnalandi (Aristotele Fioravanti, meccanico ed ingegnere del secolo XV° in den Atti e memorie della Real Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, Anno IX. Bologna 1870 p. 57 sqq.) und Malagola (Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravante, meccanico ed ingegnere Bolognese del secolo XV° in den Atti e memorie della Real Deputazione die Storia patria dell' Emilia, Nuova serie Anno I. Modena 1877 p. 207 sqq.) neuerlich ins Licht gestellt haben.

der antiken Monumente notwendig auch von dem Drang ergriffen werden musste, sich Klarheit darüber zu schaffen, wie seine Vorläufer in der Kunst zu bauen die mechanischen Probleme, die mit der Bewältigung solch ungeheurer Massen und Lasten zusammenhängen, überwunden hätten, ist selbstverständlich. Für unsern Helden trat diese Frage überdies aus dem Stadium des blossen theoretischen Interesses gar bald in dasjenige der praktischen Actualität: je länger er in Rom seinen Forschungen oblag, desto mehr rückte in der Heimat das Project der Erstellung der Domkuppel in die Sphäre ernster Discussion, und desto mehr Gelegenheit hatte der Meister während der Vorbereitungsstadien, die dem Beginn des grossen Werkes notwendig vorausgingen, die stolze Ueberzeugung zu gewinnen, er werde vor allen andern berufen sein, seinen Namen für alle Ewigkeit mit dessen Ausführung zu verbinden.

So lässt ihm denn in der That auch schon sein frühester Biograph der hier in Betracht kommenden Seite seiner Studien den gleichen Eifer zuwenden, wie der künstlerischen Erforschung der antiken Denkmäler; er lässt ihn im Anblick der ausserordentlichen, trotzdem aber überwundenen Schwierigkeiten zuerst von Wissensdurst erfüllt werden, „den Weg, den die alten Meister befolgt hatten, und ihre Werkzeuge und Hilfsmittel zu erkennen," und ihn dann nach angestrengten Studien dahin gelangen, „dass er die verschiedenen Vorrichtungen und Maschinerien, die je nach Erfordernis zum Tragen, Ziehen und Heben jener grossen Lasten nötig gewesen waren, sich zu vergegenwärtigen im stande war und dass er sie, wie es ihm jeweils notwendig dünkte, für die Zukunft im Gedächtnis behielt oder auch nicht." Dabei hebt der genannte Gewährsmann insbesondere hervor, wie unserm Helden für den Erfolg dieser Studien mechanische Arbeiten, die er schon in seinen jungen Jahren aus Liebhaberei betrieben, namentlich die Herstellung von Uhren und Weckern sehr gut zu statten kamen, und Vasari fügt seiner analogen, offenbar Manetti entnommenen Angabe an einer andern Stelle noch die bekräftigende Aeusserung hinzu, Brunelleschis Geist sei von Jugend auf ohne Unterlass damit beschäftigt gewesen, Mechanismen und ähnliche ingeniöse und schwierige Dinge zu ersinnen [1]).

Bei der genialen Intuition seines Geistes hätte unser Meister

[1]) Frey, Le vite etc. S. 74, Z. 19 ff. und Vasari II, 330 u. 333.

für die hier in Frage stehenden Studien und Erfindungen zum mindesten manche Anregung aus den beiden letzten Büchern Vitruvs schöpfen können, die sich u. a. mit der Construction von verschiedenen Arten von Zeitmessern, mit der Beschreibung von Hebe- und Schöpfvorrichtungen, Kriegsmaschinen, sowie mit einigen allgemeinen mathematischen und astronomischen Erörterungen befassen. Unmittelbare Bereicherung freilich hätten sie ihm kaum bieten können; denn was der römische Schriftsteller in seinen Ausführungen inhaltlich beibringt, geht ja darüber nicht hinaus, was sich als das Allergewöhnlichste und Unentbehrlichste auf dem Gebiet der praktischen Mechanik das Mittelalter hindurch in ununterbrochenem Gebrauche erhalten hatte und unzweifelhaft auch der Renaissance überliefert worden war. Allein Brunelleschi kann die Schrift Vitruvs in der Periode seines Lebens, die für seine mathematischen und mechanischen Studien entscheidend ins Gewicht fällt, also in den Jahren, bevor er schon mit vollen Kenntnissen in dieser Richtung ausgestattet, an die Lösung der grossen Hauptaufgabe seines Lebens — den florentiner Kuppelbau — herantrat, überhaupt kaum gekannt haben, da sie ja erst im zweiten Jahrzehnt des Quattrocento wieder ans Licht gezogen worden, und jedenfalls einige Zeit darüber verflossen war, ehe die Kunde davon, geschweige denn ihre Kenntnis in die Kreise der ausübenden Künstler drang. Halten wir uns nun aber vollends vor Augen, dass einesteils der Umfang von Brunelleschis lateinischen Sprachkenntnissen das gebräuchliche Durchschnittsmass eines Dilettanten in den classischen Studien nicht wohl überschritten haben mochte, anderenteils aber sich gerade bei Vitruv dem Verständnisse des Textes die mannigfachsten Schwierigkeiten entgegen setzten, so kann es uns kaum zweifelhaft erscheinen, dass insbesondere für unsern Meister ein näheres Eindringen in das Werk des römischen Autors ausser dem Bereich der Möglichkeit lag [1]).

[1]) Vergl. das oben S. 40 Anm. 1 Gesagte. Als Ergänzung dazu sei angeführt, dass Alberti sich schon bei Lebzeiten Brunelleschis mit Vitruv beschäftigte, wie wiederholte Bezüge auf ihn in seiner 1435 vollendeten Schrift Della pittura beweisen (siehe dessen Kleinere kunsttheoretische Schriften, herausgegeben von H. Janitschek, Wien 1877, S. 113 u. 137). Da diese von dem erst wenige Jahre vorher in seine Heimat zurückgekehrten Verfasser Brunelleschi gewidmet worden war, so ist daraus auf eine nähere Bekanntschaft

Indem wir uns nun den Nachrichten der Biographen über die einschlägigen Erfindungen Brunelleschis im einzelnen zuwenden, ist an erster Stelle jene Angabe Vasaris auf ihre Richtigkeit zu prüfen, die ihm die Wiedereinführung der beim Versetzen von Quaderblöcken gebrauchten Steinklaue oder Steinzange — ulivella — zuschreibt, eine Angabe, die ein mit ihm gleichzeitiger Schriftsteller, Gherardo Spini von Florenz, auch auf die der schwalbenschwanzförmigen Dübel zur Verbindung der einzelnen Quadern miteinander — der sogenannten code a rondine — ausdehnt[1]). Dass Manetti, der doch auch alle Ruhmestitel seines Helden ins gehörige Licht zu setzen bestrebt ist, hiervon nichts zu berichten hat, mag uns vorweg gegen die Behauptung seines Nachfolgers etwas argwöhnisch stimmen. Wenn wir dann aber die augenfällige Uebereinstimmung der schon bei den Römern in Anwendung gewesenen Bauwerkzeuge, wie sie uns aus Darstellungen in Wandbildern und Reliefs, sowie aus einzelnen wieder aufgefundenen Exemplaren davon bekannt geworden sind, mit den heute noch

---

der beiden grossen Geister zu schliessen und hiernach anzunehmen, dass Alberti wohl ein oder das andere vitruvianische Problem mit dem älteren Genossen discutiert haben werde. Doch blieb diese späte indirecte und kaum systematische Kenntnisnahme von den Lehren des römischen Autors auf alle Fälle ohne Einfluss auf Brunelleschis architektonisches Schaffen, das dazumal schon auf seinem Höhepunkt stand, und fällt auch in eine Epoche seines Lebens, wo sie die Entfaltung seiner hier im besondern in Rede stehenden mechanischen Fähigkeiten nicht mehr fördern konnte. — Als Zeugnis für die Beschränktheit der lateinischen Sprachkenntnis Brunelleschis aber sei jene Stelle in der an ihn gerichteten Widmung des italienischen Textes des Tractats „Della pittura" angeführt, in der Alberti ausdrücklich bemerkt, dass er dessen Uebertragung ins Italienische geradezu für Brunelleschi vorgenommen habe (Janitschek a. a. O. S. 49: quale a tuo nome feci in lingua toscana).

[1]) Vasari II, 338 und Gher. Spini in seiner Handschrift Degli Ornamenti dell' Architettura libri tre in der Marciana, angeführt bei Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brunellesco etc. Firenze 1812, p. 30 nota 1 aus J. Morelli, I Codici manoscritti volgari della libreria Naniana. Venezia 1776 pag. 6 sq. — Ob wir unter Vasaris „Ulivella" die gewöhnliche Steinzange oder den sog. „Wolf" — eine aus zwei Keilstücken und einem mittleren Parallelstück, die mittels eines Durchsteckbolzens zu einem Ganzen verbunden sind, bestehende Hebevorrichtung — zu verstehen haben, bleibt im Ungewissen. Die Wörterbücher der Crusca, von Tommaseo, Trameter und Baldinuccis Vocabolario definieren das Wort in letzterem Sinne. Für die sachliche Entscheidung der in Rede stehenden Frage ist dies aber auch nicht von Belang, da — wie wir sehen werden — beide Vorrichtungen gleicherweise schon den Römern bekannt waren.

in Italien gebräuchlichen bemerken, und daraus die Ueberzeugung schöpfen — was übrigens nur das aus dem Wesen der Sache a priori Vermutete bestätigt —, dass hier jedenfalls viel weniger Grund vorliegt, die Continuität der Tradition zwischen Antike und moderner Zeit zu bezweifeln, als auf irgend einem andern Culturgebiet, — so werden wir nicht umhin können, sie auch für zwei so sehr dem täglichen Bedürfnis des Bauhandwerks dienende Vorrichtungen in Anspruch zu nehmen, wie es die beiden in Rede stehenden Werkzeuge sind[1]). Die das Gegenteil voraussetzenden Nachrichten unserer Gewährsmänner, namentlich Vasaris aber werden durch diese Erwägung in das richtige Licht einer unparteiischen Beurteilung gerückt: ihr Ursprung liegt in dem Bestreben, das der Genannte im ganzen Verlauf der Biographie seines Helden verfolgt, allen Ruhm auf sein Haupt allein zu häufen, — mag er auch thatsächlich den Ergebnissen vorausgegangener Jahrhunderte, den Errungenschaften früherer oder späterer Künstler zukommen.

Wo Brunelleschi seine Kenntnisse in der Mechanik und die besondere Begabung seines Geistes für Erfindungen auf ihrem Gebiete vor allem entfaltet haben musste, das war selbstverständlich der Bau der Domkuppel. Das Ausserordentliche, ja bisher noch die Dagewesene der Aufgabe erforderte gerade auch nach dieser Richtung hin eine Anspannung aller seiner Kräfte. Unsere Neugierde, über diese Seite der Thätigkeit des Meisters Ausführlicheres zu erfahren, wird freilich durch die litterarischen Quellen nur in sehr beschränktem Masse befriedigt: sie alle gehen in ihren hierauf bezüglichen Aeusserungen nicht über die allgemeinsten Nachrichten hinaus. So kommt Manetti ausser der schon oben (S. 343) angezogenen Stelle, wo er von den mechanischen Reconstructionen Brunelleschis im Zusammenhange mit seinem Studium der römischen Denkmäler spricht, sonst bei der Besprechung des Kuppelbaues selbst auf die dabei in Verwendung gekommenen Mechanismen weiter mit keinem Worte zurück und berührt auch in den Huomini singhularj nur die für den Aufbau der Laterne durch den Meister in Aus-

[1]) Dass beide schon der römischen Baukunst bekannt waren, leidet keinen Zweifel, da sich gleichzeitige Abbildungen davon erhalten haben. Vergl. hierüber, wie über den in Frage kommenden Gegenstand im allgemeinen J. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer. Darmstadt 1885, S. 231 und H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Leipzig 1875—87. Bd. II, S. 193 ff. 342 und Bd. III, S. 84 ff.

sicht genommenen „bewundernswerten Gerüstungen und anderen sinnreichen Hilfsmaschinen“ [1]). Vasari spricht im allgemeinen an mehreren Stellen davon, wie Brunelleschi für jeden besondern Anlass Zeichnungen und Modelle für diese Maschinen hergestellt, wie er die Hebevorrichtungen durch Anwendung von Gegengewichten und Rädern so vervollkommnet habe, dass ein einziger Ochse die Last, die sonst kaum sechs Paare zu bewegen im stande gewesen waren, bewältigte, ja er schreibt ihm auch hier wieder geradezu die Erfindung so uralter Mechanismen, wie es die Haspelwinde (ganghero col capo) und der Göpel (arpione) sind, zu [2]). Beide Biographen führen namentlich die Construction des hölzernen Verankerungsringes, der die Wölbung etwa acht Ellen über dem Fusse der Doppelkuppel umzieht (siehe oben S. 85), als eine aussergewöhnliche Leistung Brunelleschis an. — ein Massstab der Schätzung, der für uns seine Erklärung darin findet, dass sie die Peripetien seiner Herstellung in ihrer Erzählung mit der endlichen Klärung des Verhältnisses der beiden Provveditoren zueinander und zur Leitung des Baues verknüpfen, dem fraglichen Werke also schon um dessen willen von ihrem Standpunkte aus eine Bedeutung beilegen mussten, die ihm an und für sich nicht zukommt. Denn es war ja gerade kein aussergewöhnliches mechanisches oder constructives Kunststück; zum mindesten wurde es als solches von vielen andern der durch den Meister erfundenen Vorrichtungen und Maschinerien gewiss übertroffen [3]).

Den ziemlich vagen Berichten der litterarischen Quellen gegenüber treten nun aber die Urkunden selbst ergänzend ein, indem sie uns von einer Anzahl besonderer Belohnungen Brunelleschis kunde

---

[1]) Frey a. a. O. S. 119. Z. 13.

[2]) Vasari II. p. 359. Aehnlich berichtet auch der Anonimo Gaddiano: . . . facendo fare (sc. Brunelleschi) strumenti attj a tirare su et mandare giu di drento e di fuorj con tanta diligentia, che ogni humano ingegno a vederlj stupiva . . . concio sia che nel tirare gli smisuratj pesi delle pietre e legnamj solo un bue s' adoperassi (Frey a. a. O. S. 123. Z. 9 ff. und im Anhang II. 2 c Alin. 3 letzte Zeilen).

[3]) Manetti bei Frey a. a. O. S. 97 und Vasari II. 357. Dem letzteren begegnet übrigens bei dieser Gelegenheit das Versehen, dass er, obwohl sein Vorgänger klar und deutlich von der „catena grande del legniame“ spricht, den hölzernen Ankerring mit dem Kranz von Macignoankersteinen verwechselt, der am Fuss der beiden Kuppelschalen angeordnet wurde! Dass aber Manetti im Recht ist, wird durch das Zeugnis der Urkunden ausser Zweifel gesetzt (vergl. oben S. 90).

überliefern, die ihm für ausserordentliche Erfindungen und Dienste, welche er der Dombauverwaltung gerade in der hier in Betracht kommenden Richtung geleistet hatte, ausser seinem ordentlichen Jahresgehalt als Provveditore bei besonderen Anlässen zugewiesen wurden. So erfahren wir, dass er schon am 18. Juli 1421 — also kaum ein Jahr darauf, nachdem ihm die Leitung des Baues übertragen war — 100 Goldgulden ausgezahlt erhält für Erfindung und Herstellung einer neuen Aufzugsmaschine (hedificium novum pro trahendo et conducendo super muris Cupole maioris lapides, macignos et alia opportuna), „woraus der Bauverwaltung — wie im betreffenden Beschluss ausdrücklich hervorgehoben wird — mehr Nutzen erwächst, als durch die bisher in Verwendung gestandene." Und zwar sollen — wie weiter bemerkt ist — mit der bewilligten Summe nur „die Arbeit, die Mühe, der Fleiss, das Ingenium und die Dienste" des Meisters belohnt, nicht auch die Kosten für Material und Herstellung bestritten werden; doch aber soll Brunelleschi dafür gehalten sein, solange er in Diensten der Opera steht, den Betrieb sowie alle nötig werdenden Erhaltungs- und Wiederherstellungsarbeiten daran auf ihre Rechnung besorgen zu lassen[1]). Aus der gleichfalls noch vorhandenen postenweisen Verrechnung der Material- und Arbeitskosten, die insgesamt mit 11 Gulden 584 Lire 12 Soldi und 5 Denaren ausgewiesen werden, sich demnach bei dem damaligen Werte des fiorino d'oro zu annähernd vier Lire auf die sehr beträchtliche Summe von über anderthalbhundert Goldgulden belaufen, ist klar ersichtlich, dass es sich hier nicht um die gewöhnlichen Aufzugsvorrichtungen, wie Haspel, Hebewinden und dergl. gehandelt haben konnte, dass wir es im Gegenteil mit einer den aussergewöhnlichen Verhältnissen der Aufgabe entsprechenden neuen Combination der zu ähnlichen Zwecken bisher verwendeten mechanischen Elemente zu thun haben. Nur so erklärt sich auch, dass die stets auf möglichste Sparsamkeit bedachte Dombauverwaltung ihrem Erfinder dafür eine ausserordentliche Remuneration in einer Höhe bewilligte, die seinen damaligen Jahresgehalt als Bauleiter um das Dreifache übertrifft! Dies sind aber auch die einzigen Momente, aus denen wir auf die Bedeutung dieser Leistung Brunelleschis

[1]) Siehe die betreffenden Belege bei Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, doc. 123—125. Wie aus der letztzitierten Urkunde erhellt, wurde an dem Aufzuge von Ende August 1420 bis Anfang März des nächsten Jahres gearbeitet.

zurückzuschliessen vermögen; über ihr Wesen lässt sich aus den Urkunden, namentlich aus dem oben angezogenen ausführlichen Rechnungsvermerk nichts Bestimmteres entnehmen, da in ihm bloss die einzelnen Bestandteile des Mechanismus, als da sind Räder, Wellen und Walzen, eiserne Achsen und Winden, Rollen und Flaschenzüge, Schrauben, Ketten, Rüstbäume, Hanfseile, Körbe und Kübel, Behälter für Gegengewichte, Geschirr für die beiden Zugochsen u. s. f. verzeichnet werden.

Für die Erfindung einer zweiten Hebevorrichtung wird unser Meister sodann unterm 15. April 1423 neuerlich mit zehn Gulden belohnt [1]). Dass er sich auch hierbei — wie in anderen wichtigeren Phasen seiner Aufgabe — der Concurrenten zu erwehren hatte, verrät uns dieselbe Urkunde, die die obige Thatsache verzeichnet. Mit ihm zugleich wird nämlich auch einem für die Opera beschäftigten Tischlermeister Antonio da Vercelli ein Goldgulden als Entgelt für das Modell zu einer Hebewinde ausbezahlt [2]). Brunelleschi schlug indes auch diesen Mitbewerber aus dem Felde, denn unser Document bezeichnet die von ihm erfundene Vorrichtung als zur Ausführung gebracht, während von dem Modell Meister Antonios nicht weiter die Rede ist. Und hiermit stimmt denn auch, was Manetti (und nach ihm Vasari) von diesem Concurs en miniature zu erzählen weiss [3]). Ein Jahr darauf hören wir indes nochmals von einem Auftrag, den ein deutscher Meister — in den Urkunden bald als Gerhard, bald als Eberhard aufgeführt — zur Anfertigung eines Modells für ein neues Hebegeschirr erhält, wofür ihm kurz darauf in der That 16 Lire als Entschädigung angewiesen werden [4]). Ob es aber auch zur Ausführung gelangt sei, ist aus den zahlreich erhaltenen Einträgen, worin die für Hilfsmaschinen gemachten Auslagen registriert sind, nicht zu entnehmen. Dagegen machen sie uns mit einer andern Thatsache bekannt, die wir uns — obwohl

---

[1]) Guasti, l. c. doc. 126: per sua faticha e provedigione (sic!) d' avere trovato el dificio (sic!) del castello da tirare suso e pesi in su le mura.

[2]) Guasti, l. cit. doc. cit. Nur der lateinische Text spricht ausdrücklich von einem Modell, während der italienische mit dem in der vorhergehenden Anmerkung wiedergegebenen, auf Brunelleschi bezüglichen völlig gleichlautend ist. Offenbar ist die lateinische Fassung die den Thatsachen ensprechende, wie schon der Unterschied in der Höhe der beiden Remunerationen bezeugt.

[3]) Frey a. a. S. 98. Kap. XV und Vasari II, 359.

[4]) Guasti, l. c. doc. 127 u. 128.

sie mit dem hier behandelten Gegenstande nicht näher zusammenhängt — doch nicht versagen können, dem Leser vorzuführen, weil sie so recht den Boden, aus dem die Kunst der Renaissance emporwuchs, kennzeichnet und eine treffende Illustration für die Art und Weise bietet, wie anspruchslos die grössten Meister ihren Beruf auffassten und übten. Ein Rechnungsvermerk vom 12. October 1425 bezeugt die Auszahlung von zwei Beträgen für bronzene, zu einer der Aufzugsmaschinen beim Kuppelbau gelieferte Naben oder Achsenlager (mozzetti) an Donatello und Ghiberti[1]). Und das, nachdem dieser sich als der Meister der Baptisteriumpforte erwiesen — jener seine Statuen für Or San Michele und den Campanile geschaffen hatte!

Als dritte ausserordentliche Belohnung Brunelleschis verzeichnen die Urkunden endlich nochmals 100 Goldgulden, die ihm ein halbes Jahr später, als das vorhergehende Honorar von zehn Gulden, am 27. August 1423 bewilligt wurden[2]). Ihrem Wortlaut nach handelt es sich dabei zwar vorzugsweise um die Verdienste, die sich der Meister durch die Construction des hölzernen Verankerungsringes erworben hatte, von dem schon oben (S. 347) die Rede war. Doch heisst es darin auch, die Summe solle zugleich als Belohnung dienen „pro pluribus artificiis per eum factis et fiendis in dicta Opera", und hierunter möchten denn gewiss seine mechanischen Leistungen mit zu verstehen sein. Die Höhe des Honorarbetrages aber und die Kürze des Zeitraumes, in dem sich diese Aeusserungen der Anerkennung folgten, bekundet wieder, welch hohe Bedeutung von den Zeitgenossen den technisch-mechanischen Kenntnissen Brunelleschis und ihrer Bethätigung im Dienste seiner hohen Aufgabe beigelegt wurde.

Schliesslich ist noch eines letzten urkundlich überlieferten Zeugnisses für das Erfindungstalent unseres Helden auf dem Felde der Technik zu gedenken, das uns in einem Beschluss der Signorie vom 19. Juni 1421 erhalten ist. Er wurde mit einer Mehrheit von 218 gegen 7 Stimmen gefasst, gibt also einen glänzenden Beweis für die Gunst und Anerkennung, deren sich der Meister in den massgebenden Kreisen zu erfreuen hatte[3]). Durch dies Decret wird

---

[1]) Guasti, l. c. doc. 140, 141.

[2]) Guasti, l. c. doc. 177.

[3]) In vollem Wortlaut veröffentlicht bei Gaye I, 547; im Wesentlichen seines Inhalts auch bei Vasari II, 330 nota 5. — Keiner der Biographen berichtet über diese Angelegenheit.

„dem florentinischen Staatsbürger Filippus Ser Brunelleschi, einem Manne von durchdringendstem Verstande, von bewundernswertem Fleiss und Erfindungskraft" für ein von ihm construiertes Transportschiff, womit zu jeder Zeit und mit geringeren Unkosten wie bisher jede beliebige Last befördert werden könne, das er sich jedoch dem öffentlichen Gebrauch zu übergeben scheue, aus Furcht, des Lohnes seiner Mühen gegen seinen Willen durch andere beraubt zu werden, — für die nächsten drei Jahre ein Privilegium erteilt, mit der ausdrücklich betonten Absicht, dadurch nicht bloss seine Erfindung sowohl für ihn als die Allgemeinheit nutzbar zu machen, sondern namentlich auch ihn selbst „zu Höherem zu ermuntern und zu eindringlicherem Forschen anzufeuern". Und zwar begnügt sich die Behörde nicht, die neue Erfindung vor unberechtigter Ausbeutung zu schützen. Sie gewährt ihrem Urheber innerhalb des genannten Zeitraums geradezu ein Monopol, insofern sie den Gebrauch jedes neuartigen oder auch nur in neuer Form hergestellten Transportfahrzeuges ausser den bis dahin gebräuchlichen Lastschiffen auf sämtlichen Gewässern der Republik untersagt, es sei denn, ein solches wäre von Brunelleschi selbst oder mit seiner Einwilligung erbaut. Ja damit nicht zufrieden, gibt sie dem neuen Fahrzeug zu seiner Einführung in die Praxis noch eine Prämie mit auf den Weg, indem sie den darauf zu verfrachtenden Gütern im voraus Befreiung von den Zöllen und Abgaben gewährleistet, die während der Dauer des Privilegiums etwa neu auferlegt werden sollten. In der That alles Massregeln und Begünstigungen, deren crassester Protectionalismus nur durch die staunende Verehrung, die Brunelleschis Mitbürger seiner geistigen Bedeutung entgegenbrachten, und durch den Wert erklärlich und begreiflich wird, den sie ihrer Ausnützung zum Besten des Vaterlandes beimassen. Zugleich aber auch wieder ein schlagendes Zeugnis dafür, wie geringe Begründung die Klagen seiner unbedingten Enkomiasten über die stete Zurücksetzung gegen unwürdige Rivalen, über Ränke und Machenschaften, gegen die er seine Stellung ohne Unterlass zu verteidigen hatte, und wie sie sonst lauten mögen, aus einer von Voreingenommenheit freien Beurteilung der Thatsachen zu schöpfen vermögen!

Worin freilich das Wesen dieses Productes von Brunelleschis erfinderischem Geiste bestanden habe, darüber lassen uns die Quellen auch wieder gänzlich im Stich. Das allein können wir ihnen zum mindesten noch entnehmen, dass es thatsächlich in der Praxis Ver-

wendung fand. In zwei Urkunden des Domarchivs aus den Jahren 1428 und 1432 wird seiner nämlich als des Transportmittels erwähnt, dessen sich der Meister zur Verfrachtung einer von ihm für den Kuppelbau übernommenen Lieferung von Marmorblöcken aus den Brüchen von Campiglia bei Pisa bedient hätte[1]). Das Fahrzeug wird dabei ausdrücklich als sein Eigentum bezeichnet und ihm der Name „il Badalone" — das Ungetüm — beigelegt, woraus geschlossen werden muss, dass es sich durch seine Grösse auffällig ausgezeichnet habe. Dies scheint auch durch eine Stelle des einen Documents im besondern Bestätigung zu gewinnen. Es wird Brunelleschi darin aufgegeben, jene Menge Marmors, die er von Pisa bis Empoli und Castel Franco mittels des Badalone verfrachtet hatte, innerhalb der Frist von acht Tagen auf Barken zum Bauplatz weiterschaffen zu lassen. Offenbar war es also der Tiefgang des mächtigen Fahrzeugs, der sich seiner Verwendung in dem obern wasserarmen Lauf des Arno entgegenstellte und die Opera veranlasste, auf die altgewohnte Weise der Beförderung mit kleineren Barken zurückzugreifen. Dieser Umstand aber, namentlich die aus der nochmaligen Umladung sich ergebende Kostenvermehrung scheint es sodann überhaupt verhindert zu haben, dass sich der Gebrauch des neuen Transportschiffes mehr verallgemeinerte. Denn in den anderweitig — nicht mit Brunelleschi selbst als Unternehmer — abgeschlossenen Verträgen für die Zufuhr des Marmormaterials zum Kuppel- und Laternenbau finden wir seinen Badalone nicht weiter berücksichtigt, sondern die Verfrachtung mittels gewöhnlicher Lastschiffe (barche, scafe) entweder ausdrücklich vorgeschrieben, oder als selbstverständlich sogar in den Fällen angenommen, wo die Beförderung zu Wasser nur bis in den Arnohafen bei Signa, von dort bis an die Baustelle aber der Landweg vorgesehen war[2]).

Den vorstehenden, auf actenmässige Belege gestützten Nachrichten über die mechanischen Erfindungen Brunelleschis ist zum Schluss eine nur auf litterarischer Ueberlieferung beruhende und selbst von ihrem Gewährsmann mit dem zweifelnden „dicesi" eingeführte über eine auch in diese Rubrik gehörige Leistung des Meisters anzureihen. Es ist dies der angeblich von ihm construierte Apparat für die Darstellung der Verkündigung Mariä,

[1]) Guasti, l. c. doc. 110 u. 112. Vergl. auch oben S. 111 Anm. 1.
[2]) Guasti, l. c. doc. 164. 285, 286, 289.

die alljährlich am Tage dieses Festes in der Kirche S. Felice in Piazza zur Aufführung zu gelangen pflegte. Vasari hat ihn uns in grosser Ausführlichkeit beschrieben [1]). Es handelte sich dabei um eine überaus kunstreiche und complicierte Maschinerie. In der Höhe der Decke der Kirche war, von einem eisernen Ringe gehalten und darin beweglich, eine nach unten offene, den Himmel darstellende Halbkugel schwebend angebracht, in der Gottvater in einem Kreis von Seraphim thronte, während sich nun sie in einem zweiten Kreise ein Reigen von singenden Engelsputten langsam drehte. Von diesem Empyreum, das durch wechselnde Beleuchtung und Verfinsterung in seiner Wirkung gehoben wurde, flog nun in einer gleichfalls erleuchteten Mandorla von acht Engelkindern umgeben der göttliche Bote zu der Jungfrau auf die im Schiff der Kirche errichtete Bühne, den eigentlichen Schauplatz der Vorstellung, herab, um — nachdem er vor ihr kniend seine Botschaft verkündet hatte — von magischen Lichtern umflossen wieder in den Himmel emporzuschweben. Bei der bekannten Festesfreude der Florentiner waren Vorstellungen dieser Art, deren Ursprung in den mittelalterlichen Mysterien lag, dort seit langem gebräuchlich, hatten sich aber erst zur Zeit der Renaissance in eigentlich künstlerischer Weise mit dem Aufwand aller erreichbaren Mittel der Mechanik und Ausstattung entfaltet [2]). Berühmt waren in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Aufführungen der Himmelfahrt Christi und Mariä in der Kirche S. Maria del Carmine, deren Apparate laut Vasari, der sie bis ins einzelne beschreibt [3]), von Francesco La Cecca, einem für Veranstaltungen solcher Art besonders begabten Künstler und nebenbei berühmten Kriegsingenieur, angegeben waren; — sowie die der Ausgiessung des heil. Geistes in S. Spirito, welche ja auch Veranlassung zu dem Brande wurde, dem die alte Kirche im Jahre 1471 zum Opfer fiel. Von wem die Maschinerien für Santo Spirito erfunden waren, ist nicht überliefert; jedenfalls scheinen sie, aus dem Bericht Vasaris über

---

[1]) Vasari II, 375. Am Schluss seiner Schilderung fügt er ausdrücklich hinzu, laut der Meinung anderer seien die fraglichen Maschinerien lange vor Brunelleschi erfunden worden.

[2]) Näheres hierüber bei Burckhardt, Cultur der Renaissance, 3. Aufl., Leipzig 1877, Bd. II, S. 145 ff. und in der dort angegebenen Speciallitteratur.

[3]) Vasari III, 197.

diejenigen in S. Felice zu schliessen, diesen nachgebildet gewesen zu sein [1]).

Wenn wir also der Nachricht des Aretiners Glauben schenken wollen, so müssen wir Brunelleschi als den auch auf diesem Gebiete seinen Nachfolgern nicht allein zeitlich vorangehenden Initiator gelten lassen. Freilich steht dem die vorsichtig hypothetische Fassung der bezüglichen Angabe bei unserem Gewährsmanne, der Mangel jeder einschlägigen Mitteilung bei dem ältern vertrauenswürdigeren Biographen und die Erwägung entgegen, dass sich diese Aufführungen, wie schon erwähnt, im Laufe der Zeiten ausbildeten, und mit ihnen auch die dazu nötigen Apparate nach und nach unter der Mitwirkung Vieler sich werden vervollkommnet haben. Dass auch unser Meister sich unter ihnen befand, hat dagegen nichts Unwahrscheinliches an sich, und dass dann die von ihm angegebenen Neuerungen wesentlicher Art gewesen sein mögen, ist allem nach, was wir bisher über ihn als erfinderischen Mechaniker beigebracht haben, eine wohlberechtigte Annahme [2]).

Der Thätigkeit Brunelleschis als solchen steht nur aber sein Schaffen als Kriegsingenieur, namentlich als Festungsbaumeister kaum weniger bedeutend zur Seite. Ja, wenn wir die Weite des Feldes, auf dem er diesen Zweig seiner Kenntnisse entfaltet, allein in Betracht ziehen, so müssen wir schliessen, gerade sie seien es gewesen, die seinen Ruhm bei den Zeitgenossen am meisten verbreiteten; denn — wie wir gleich sehen werden — wurde der Meister in seiner Eigenschaft als Kriegsverständiger nicht nur innerhalb der Grenzen der heimatlichen Republik mannigfach ver-

---

[1]) Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine, Firenze 1754—62, t. IX, p. 15 nennt als den Schöpfer des Apparats für S. Spirito zwar auch Fr. La Cecca, doch ist seine Angabe durch keine gleichzeitige Quelle beglaubigt. A. a. O. findet sich auch eine Beschreibung der in Rede stehenden Vorstellung.

[2]) Hier mögen auch noch zwei Aeusserungen gleichzeitiger Quellen über Brunelleschis mechanisches Genie eine Stelle finden. Der Mailänder Andrea Billi bezeichnet ihn in seinen Historiae patriae, wo er über die Belagerung von Lucca durch die Florentiner berichtet (siehe weiter unten) als mirus hac aetate machinamentorum artifex (siehe Muratori, Scriptores, t. XIX, pag. 128) und Marsuppini nennt in seiner Grabschrift für den Meister neben der Kuppel die plures machinae divino ingenio ab eo adinventae als Ehrentitel desselben.

wendet, sondern sein Rat war auch von den Fürsten Italiens weit und breit über jene hinaus begehrt.

Indem wir nun die Angaben, die uns über die einschlägigen Verwendungen Brunelleschis zu Gebote stehen, in Folgendem zusammenstellen, beobachten wir bei der Aufzählung der Sendungen nach auswärtigen Orten ihre zeitliche Aufeinanderfolge, schliessen aber allemal an die früheste sich auf irgend eine Oertlichkeit beziehende Nachricht gleich alle folgenden, eben sie betreffenden Daten in chronologischer Reihe mit an, um so — allerdings mit dem Opfer der durchgehends chronologischen Anordnung — eine leichtere Uebersicht der Wirksamkeit des Meisters nach ihren einzelnen Stätten zu gewinnen [1]).

Am frühesten finden wir seinen Namen mit Arbeiten für die Befestigung von Pisa verknüpft. Manetti berichtet darüber, man habe, als es sich nach der im Jahre 1406 erfolgten Besitzergreifung der Stadt durch Florenz darum handelte, an Stelle der zerstörten alten eine neue Citadelle aufzuführen, Brunelleschi mit dem Auftrage betraut, und er hätte die beiden Türme als Brückenköpfe des den Arno an seinem Ausflusse aus der Stadt überspannenden Ponte al mare errichtet und dabei viele ingeniöse Einrichtungen angeordnet, damit sie ihrem Zwecke je vollkommener entsprächen [2]). Ob wir nun schon eine am 22. Mai 1415 erlassene Anordnung der Signorie zur Herstellung der genannten

[1]) Soweit im Folgenden für die einzelnen Daten nicht andere Quellen angegeben sind, haben wir sie dem von Milanesi in seiner Vasariausgabe dem Leben Brunelleschis angehängten Prospetto cronologico (II, 391 ff.) entnommen. Der genannte Forscher selbst hat (laut seiner mündlichen Mitteilung) die auf auswärtige Sendungen Brunelleschis bezüglichen Angaben einem ihm zur Verfügung gestandenen Regest C. Guastis aus den Urkunden des Domarchivs entlehnt, worin ihrer aus dem Grunde Erwähnung geschieht, weil sie sich entweder auf Arbeiten bezogen, deren Beaufsichtigung von der Republik der Dombauverwaltung übertragen worden war, oder weil — wo sie im Interesse Dritter geschahen — der Meister dazu allemal von der Opera Urlaub haben musste. Leider hat Guasti in seinem Buche über die Domkuppel nur die urkundlichen Nachweise der letzten Kategorie mitgeteilt (doc. 97—103), die der ersten aber für einen Teil seines Werkes aufgespart, der später nicht zur Veröffentlichung kam (siehe Guasti, l. c. pag. 50, nota 1). — Auch in den Spogli des Marchese Carlo Strozzi (im florentinischen Staatsarchiv) finden sich die in Rede stehenden Daten zumeist, leider aber ohne genaue Angabe des Datums verzeichnet.

[2]) Frey a. a. O. S. 115 Z. 26 ff. und in den Huomini singhularj ebendort S. 120, Z. 5.

Brücke mit dem in Rede stehenden Auftrage an Brunelleschi in Zusammenhang bringen dürfen, ist sehr zweifelhaft, denn höchst wahrscheinlich weilte der Meister dazumal noch in Rom [1]). Sicher aber ist er im August 1426 im Dienste der Sei uffiziali del Mare zu Pisa, wie aus einer Aufzeichnung in den Büchern der Domopera hervorgeht, worin ihm auf Ansuchen der genannten Behörde für die Zeit seiner dortigen Verwendung Urlaub erteilt wird [2]). Da nun diesem Amt gerade das Hafen- und Befestigungswesen unterstand, so ist es natürlich vorauszusetzen, es werde sich hierbei um die von Manetti angeführten Arbeiten gehandelt haben. Ob diese sich auch auf die eigentliche Citadelle erstreckt hätten, das berührt er nicht weiter, doch haben wir es mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, denn es ist uns documentarische Kunde davon überliefert, dass schon um jene Zeit auf Kosten der Opera von S. Maria del Fiore auch an ihrer Befestigung gearbeitet wurde [3]).

Es bringt denn auch Manettis Nachfolger wiederholt — überdies in zwei unmittelbar auf einander folgenden Sätzen — die Angabe vor, Brunelleschi habe ausser dem Entwurf für den Brückenkopf auch den der neuen Citadelle geliefert [4]). Um sie aber auf

---

[1]) Veröffentlicht von Gaye I. 545 unter den Regesten aus den Provvisionen der Signorie, filza 107, pag. 40, mit dem unrichtigen Datum des 29. Mai.

[2]) Guasti, l. c. doc. 97.

[3]) Gaye I. 550. 1424, 26. Sept. Castri Lastre et Malmantilis fortificatio et alia pro muris cittadelle pisane expensis ecclesie cathedralis (Provv. filza 116).

[4]) Vasari II, 368. Der Vergleich der Fassung des zweiten Satzes: ed egli similmente diede il disegno alla cittadella nuova del chiudere il ponte con le due torri mit dem Text bei Manetti beweist, dass Vasari ihn seinem Vorgänger entnommen hat. Woher er aber den ersten Satz: ed a Pisa disegnò la cittadella vecchia e per lui fu fortificato il Ponte a mare hat, ist um so schwerer nachzuweisen, da die übrigen biographischen Quellen sämtlich über die Arbeiten von Pisa schweigen. Wenn er übrigens einmal von der „alten", das zweitemal von der „neuen" Citadelle spricht, so ist dies, wie schon Morrona (Pisa illustrata, Livorno 1812, t. III, p. 481) bemerkt, in einer den Thatsachen entsprechenden Weise nur so zu erklären, dass man unter der alten Citadelle die noch von den Pisanern erbaute, an deren Stelle der Entwurf Brunelleschis ausgeführt werden sollte, — unter der neuen aber eben diesen Entwurf versteht. Allerdings sagt dann Vasari zweimal nacheinander ein und dasselbe. Deshalb ist anzunehmen, dass er die die citadella vecchia betreffende Nachricht seiner zweiten, unbekannten Quelle auf die am entgegengesetzten Ende der Stadt beim Einlauf des Arno in dieselbe an dessen linkem Ufer gelegene Antica Fortezza bezogen habe, — gewiss aber fälschlich, denn sie

ihre Richtigkeit hin zu prüfen, dazu mangelt uns sowohl jedes fernere urkundliche Zeugnis, als selbst die Möglichkeit, wenigstens mittelbar aus den Formen und dem Charakter des Baues eine Bestätigung dafür zu schöpfen, da er wiederholten Erneuerungen unter den mediceischen Grossherzogen, namentlich der gründlichsten und spätesten im Jahre 1589 durch Ferdinand III. zum Opfer fiel, die kleine Partie aber, die von dem ursprünglichen Werke erhalten blieb — die sogenannte Torre Guelfa samt dem unmittelbar daran schliessenden unbedeutenden Gebäudeteil — in ihren ganz entschieden gotischen Details, namentlich der Zinnenkrönung des Turmes über einem spitzbogigen Consolenfries, sich unzweifelhaft als ein Rest der alten, lange vor der Zeit Brunelleschis noch von der Republik Pisa aufgeführten Festungswerke erweist. Und ähnlich ist es auch den beiden brunelleschischen Brückenköpfen samt dem alten Ponte a mare ergangen: beide sind, nachdem einzelne Oeffnungen der Brücke wiederholt eingestürzt und wieder aufgebaut worden waren, erst in unseren Tagen (1875) abgetragen, und es ist an der Stelle, wo sie gestanden, eine eiserne Gitterbrücke über den Fluss gespannt worden.

Der nächste Aufenthalt Brunelleschis in Pisa, von dem wir Kunde besitzen, fällt fast volle zehn Jahre nach dem vorstehend besprochenen. Wieder handelt es sich um die Befestigungen der Stadt, deren Besorgung von der Signorie den Operaj von S. Maria del Fiore übertragen worden war. Als ihre Vertrauensmänner senden sie Brunelleschi und den Dombaumeister Battista d' Antonio am 28. Juni 1435 an Ort und Stelle, um das Nötige zur Aufführung einer Bastion oder eines Festungsturmes über der Porta del Parlascio zu veranlassen. Das genannte Thor — jetzt Porta Lucchese geheissen — besteht heute nur noch in seinem unter den ersten Grossherzogen vorgenommenen ganz modernen Umbau. Von irgend welchen Festungswerken findet sich keine Spur mehr daran — es schliessen sich an das Thor unmittelbar die alten crenellierten Stadtmauern an, — weshalb uns beim Mangel aller einschlägigen weiteren Nachrichten auch jede Vermutung über die von Brunelleschi angegebenen oder ausgeführten Arbeiten abgeschnitten ist. Und ganz in dem gleichen Falle befinden wir uns auch betreffs der beiden letzten Aussendungen des Meisters nach Pisa am 14. Juni und

führte nie den Namen vecchia cittadella und wurde erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch Giul. da Sangallo als solche ausgebaut (Vasari IV, 286).

5. August 1440, mit dem Unterschiede, dass uns jetzt sogar das genaue Object ihrer Veranlassung verborgen bleibt, da die einschlägigen Vermerke in den Domacten als solche nur ganz im allgemeinen die Notwendigkeit neu herzustellender Mauern und Befestigungen angeben, wozu er an Ort und Stelle die geignetsten Oertlichkeiten auswählen und darnach die Pläne dazu entwerfen sollte[1]).

Auch die zeitlich jener ersten Exmission nach Pisa im Jahre 1426 zunächst stehenden Verwendungen Brunelleschis im Festungsbau betreffen einige im Auftrage der Signorie durch die Operaj del Duomo beaufsichtigte Unternehmungen dieser Art. Am 12. September desselben Jahres erhält er nämlich, auch wieder im Verein mit dem Dombaumeister Battista d' Antonio, die Weisung, die Preise für die Herstellung des Quadermauerwerks an den Befestigungen des Castells von Lastra, das den Arnodurchbruch bei Signa beherrschte und für die Verteidigung des florentiner Gebiets Wichtigkeit besass, festzusetzen[2]), und am 15. Februar 1431 wird er mit einem Gefährten, in dem wir wahrscheinlich wieder seinen obengenannten Genossen am Kuppelbau zu vermuten haben, ausgesandt, um die Festungswerke von Rencine, Staggia und Casselina in Stand zu setzen, — dreier Castelle, die im Val d' Elsa bezw. zwischen diesem und dem Thal der Pesa nördlich von Siena gelegen, im 15. Jahrhundert befestigt wurden und als die äussersten Bollwerke des florentinischen Gebiets gegen die Nachbarstadt bei den fortwährenden Streitigkeiten und Kämpfen zwischen den beiden Rivalinnen hohe Bedeutung hatten[3]).

---

[1]) Vasari II. 368 nota 2 und Spogli Strozziani Vol. XX (Archivzahl Ser. II. t. 78) fol. 75: 1435 Fortezza della Porta al Parlagio di Pisa si faccia, und fol. 87: 1440 Filippo di Ser Brunellesco vadia a Pisa a disegnare il luogo e la forma di certe fortezze da farsi in detta città per commissione del Comune di Firenze. Dass es sich bei den beiden zuletzt erwähnten Aussendungen nach Pisa nicht um die mittels Beschluss der Signorie vom 7. Dezember 1439 angeordnete Herstellung der Torre rossa und andere Befestigungsarbeiten im Hafen von Pisa handelte (siehe Gaye I, 555), ergibt sich aus dem ziemlich langen Zeitraum, der zwischen seinem Datum und den beiden letzten Reisen Brunelleschis nach Pisa liegt.

[2]) Spogli Strozz. Vol. cit. fol. 69: 1426 Castello di Lastra si fa fabbricare degli Operaj da Santa Maria del fiore. Siehe auch oben S. 356 Anm. 3.

[3]) Gaye I. 551: 1431. 15. Febr. Operaii Sce. Marie del Fiore tenentur quanto citius esse poterit fortificari et perfici facere menia castri et arcis castri

Aus allem also, was wir schon bisher erfahren haben, schöpfen wir die Ueberzeugung, dass sich unser Meister auch als Kriegsingenieur des höchsten Ansehens bei seinen Zeitgenossen erfreute, die nicht ermangelten, seine einschlägigen Kenntnisse in allen, einigermassen wichtigen Fällen im Interesse des Gemeinwohls zu verwerten. Dass sich dabei aber der Erfolg nicht immer an die Pläne und Combinationen selbst eines so aussergewöhnlichen Geistes, wie es Brunelleschi war, fesseln liess, dafür dient die Geschichte des zeitlich nächsten hierhergehörigen Unternehmens, bei dem er eine Hauptrolle spielte, als warnendes Beispiel. Zwar bei seinen beiden Hauptbiographen suchen wir vergebens nach einer Mitteilung über seine Mitwirkung an der Belagerung von Lucca im Jahre 1430, — denn sie ist es, wovon wir nun zu berichten haben. Der ältere schweigt gänzlich darüber und auch Vasari hat es vorgezogen, den Satz, mit dem er sich im ursprünglichen Text seiner Vite über diesen etwas heiklen Punkt in der Lebensgeschichte seines Helden hinweghalf, ganz wegzulassen, als er sein Werk neu auflegte, — eine kleine Schwäche, über die wir mit dem unbedingten Lobredner unseres Meisters um so weniger ins Gericht gehen wollen, als es sich ja hierbei nicht um seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst handelte [1]). Doch aber ist jene Mitwirkung nicht nur durch das Zeugnis aller gleichzeitigen Geschichtsquellen, sondern auch einiger Urkunden, die sich im besondern auf sie beziehen, ausser jeden Zweifel gestellt. Nach den ersteren war der Thatbestand in Kürze folgender:

Zu Ende des Jahres 1429 hatte die Republik Florenz dem Herrn von Lucca, Paolo Guinigi unter dem Vorwande, weil er in dem mailändisch-florentinischen Streite für Filippo Maria Visconti

---

Castelline, muros Staggie et turris Reneinis partium Chiantis (Provv. filza 123) und Spogli Strozz. vol. cit. fol. 70: 1431 Filippo di Ser Brunellesco con un compagno e duoi cavalli vadia alla Castellina, Rencine e Staggia provvedere alla fortificazione di quei luoghi.

[1]) Diede molti altri disegni fuori per il dominio, massime per ripari da nimici per la guerra de Fiorentini co i Lucchesi. Siehe Vasari, Le Vite etc. Firenze, Torrentino 1550, Vol. I, Parte 2, p. 328: wieder abgedruckt in der Vita di F. Brun. bei Frey a. a. O. S. 51, Z. 30. — Der Anonimo Gaddiano ist der einzige der Biographen, der eine Notiz über die Expedition gegen Lucca nach der Schilderung der im Folgenden näher zu erwähnenden gleichzeitigen Historiker in seine Lebensbeschreibung Brunellesehis aufgenommen hat. Vergl. das im Anhang II, 2 Anm. 15 hierüber Gesagte.

Partei ergriffen, — in Wahrheit aber mit der versteckten Absicht den Krieg erklärt, die Stadt nach der Unterwerfung ihres Tyrannen unter die eigene Botmässigkeit zu bringen [1]). Um die baldige Uebergabe der nun schon seit mehreren Monaten von den florentinischen Söldnerscharen, die unter dem Befehle Niccolò Fortebraccios standen, ohne Erfolg eingeschlossenen Stadt zu erzwingen, hatte Brunelleschi, wie es scheint aus eigenem Antrieb, den Dieci di Balia — dem Rate, dem die oberste Aufsicht und Entscheidung in der Kriegsführung zustand — einen Plan vorgelegt [2]). Darnach sollte der Lauf des Serchio in einem neu auszugrabenden Bette gegen die Stadt gelenkt, seine Wasser überdies durch die in dasselbe geleiteten Gebirgsbäche des Appennins geschwellt werden; zugleich sollte rings um die Stadt ein Erdwall aufgeworfen, diese sodann durch die mit plötzlicher Gewalt gegen sie losgelassenen, keinen Abfluss findenden Fluten unter Wasser gesetzt und so zur Uebergabe gezwungen werden. Das florentinische Volk, von der bisherigen Erfolglosigkeit der Expedition, die es der zweifelhaften Haltung seiner beiden im Lager stehenden Kriegscommissare schuld gab, entmutigt, bemächtigte sich mit Eifer des neuen Projectes und der Kriegsrat hatte mit Ausnahme eines einzigen seiner Mitglieder nicht den Mut, dem Drängen der öffentlichen Stimme, die dessen Vollzug begehrte, zu widerstehen. Brunelleschi selbst wurde ins Lager gesendet und die Leitung der Arbeiten in seine Hand gegeben. Zu ihrer Ausführung waren Tausende von Landleuten aus den zunächst gelegenen Teilen des florentinischen Gebietes aufgeboten worden. Als endlich alle Vorkehrungen unter beständigen Belästigungen von seiten der Belagerten vollendet waren und nun die Katastrophe ins Werk gesetzt werden sollte, gelang es diesen, die Dämme, die um die

[1]) Das Nähere über Veranlassung und Verlauf des Krieges gegen Lucca in den Jahren 1430—1433 siehe bei G. Capponi, Storia della Repubblica di Firenze, Firenze 1875, t. I, p. 491 sequ.

[2]) Dass die Aufforderung dazu von seiten der Dieci di Balia erfolgt wäre, ist zum mindesten den Eingangsworten ihres weiter unten näher zu erwähnenden Schreibens an den Kriegscommissär Rinaldo degli Albizzi vom 2. März 1430 nicht zu entnehmen. Es heisst darin: Mandiamo costà Pippo di S. Brunellesco . . . acciò che lui possi dare essecuzione a un certo suo concetto et disegno, il quale lui ci ragiona haver fatto per honore del nostro Comune et spaccio di questa nostra impresa (veröffentlicht bei Gaye l. c. I, 125). Auch sämtliche gleichzeitige Geschichtsschreiber lassen uns im Unklaren darüber, von welcher Seite die Initiative ausgegangen sei.

Mauern gezogen waren, im entscheidenden Momente zu durchstechen, so dass die Fluten, anstatt von ihnen gestaut, die Stadt unter Wasser zu setzen, sich nun ringsum über das Lager des Feindes ergossen und ihm mit grossen Verlusten an Truppen und Geld zur Aufhebung der Belagerung und zum Rückzug aus der überschwemmten Niederung auf die Höhen um Camaiore zwangen [1]).

Gewiss war es nach dem Vorstehenden ein gewaltiges Beginnen, das Brunelleschi hier ins Werk gesetzt hatte, vielleicht ohne die Möglichkeit seines Gelingens gegen die eines Misserfolges vorher reiflich abgewogen zu haben. Aber war das Volk, waren selbst die Behörden nicht zu entschuldigen, wenn sie einem Manne, dessen gigantische Idee sich einem schier unglaublichen Wunder vergleichbar gerade zur selben Zeit vor den Augen der staunenden Stadt zur Wirklichkeit gestaltete, auch in Betreff der Ausführbarkeit eines andern kühnen Plans Vertrauen entgegenbrachten?

So teilen sich denn auch die Autoren, die die Geschichte jener Zeit entweder gleichzeitig oder später geschrieben und sich alle mehr oder weniger ausführlich mit dem Kriegszug gegen Lucca beschäftigt haben, in zwei Lager. Die einen messen Brunelleschi dabei keine Schuld zu und machen ihm aus dem Misslingen des von ihm geplanten Unternehmens keinen Vorwurf, ja sie alle leiten ihren Bericht mit seinem Lobe, als eines Mannes von höchsten Geistesgaben und als des berühmtesten Baukünstlers seiner Zeit ein. Die andern betrachten das Beginnen als ein von vornherein verfehltes, dessen Verantwortung in erster Reihe auf Brunelleschi als seinen geistigen Urheber zurückfalle. Zu den ersteren zählen neben einigen Chronisten, die ohne zu kritisieren schlecht und recht die Ereignisse ihrer Tage aufzeichnen [2]), drei der angesehensten gleichzeitigen Historiker: der heil. Antoninus — ein unmittelbarer, doch aber unbeteiligter und deshalb, wie vorauszusetzen ist, un-

---

[1]) Fast ein Jahrhundert später begegnet uns nochmals der Name eines grossen Künstlers bei einem Unternehmen ganz ähnlicher Art: am 23. Juli 1503 finden wir Leonardo da Vinci im Lager vor Pisa: a livellare Arno in quello di Pisa per levallo del letto suo (Archivio stor. ital. Serie III, t. XVI, p. 229 und Gaye II, 62).

[2]) Siehe unter anderen die Stelle aus dem Diario di Goro di Giovanni bei Gaye I, 126 nota. Dagegen ein das Unternehmen verdammendes Urteil (fu cosa da fanciulli) in den Ricordi des Giov. Morelli bei Ildefonso di S. Luigi, Delizie degli eruditi toscani, vol. XIX, p. 87.

parteiischer Zeuge der Ereignisse — in seinen Historien[1]); Poggio Bracciolini, dessen Bericht in seiner 1453—59 geschriebenen florentinischen Geschichte fast wörtlich dem des Vorgenannten folgt[2]), und Flavio Biondo in den um 1440 verfassten Decaden[3]). Unter den letzteren beansprucht neben Leonardo Bruni, der das Unternehmen von Lucca als „die Hoffnung einiger Thoren" brandmarkt[4]), und neben Giov. Cavalcanti, der — damals noch ein eifriger Parteigänger der Medici — sich in seiner Schilderung des folle allagamento, wie er es nennt, gleicherweise vom Groll gegen die Optimaten, wie von der Verachtung gegen das niedere Volk leiten lässt, dessen Drängen jene nicht zu widerstehen vermocht hätten[5]), die Darstellung Neri Capponis, als eines in hervorragender Stellung an dem Kriege beteiligten Mannes — er nimmt als einer der Dieci di Balia und später als Kriegscommissar an seiner Leitung entscheidenden Anteil — besondere Bedeutung. Capponi erzählt in seinen Commentarien, dass, als Brunelleschi mit seinem Plan vor den Kriegsrat getreten sei, alle seine Collegen sofort auf dessen glücklichen Ausgang vertraut, nur er allein sein Misslingen vorausgesagt und erst nach heftigem Ankämpfen dagegen und zweitägigem Sträuben sich endlich hätte bewegen lassen, seine Einwilligung dazu zu geben[6]).

---

[1]) Antonini Archiepiscopi Florentini Opus Historiarum seu Cronicarum. Lugduni 1512, Pars III, fol. CLXV^v et CLXVI^r.

[2]) Poggii Bracciolini Historia Florentina, bei Muratori, Script. rer. ital. t. XX, p. 363.

[3]) Blondi Flavii Historiarum ab inclinatione Romanorum Decades tres in dessen Opera, Basileae 1531, p. 452 et 453.

[4]) Leonardi Aretini Rerum suo tempore gestarum Commentarius bei Muratori, Script. rer. ital. t. XIX, p. 935.

[5]) Giov. Cavalcanti, Istorie fiorentine, Firenze 1838, t. I, p. 328 seqq. Schon vorher aus der Handschrift, jedoch fälschlich als Bericht eines Francesco oder Lodovico Cavalcanti, abgedruckt von Moreni in einer Anmerkung zu seiner Ausgabe von Baldinuccis Vita di Fil. di Ser Brunellesco, Firenze 1812, p. 110.

[6]) Commentarj di Neri di Gino Capponi bei Muratori, Script. rer. ital. t. XVIII, p. 1169. Bemerkenswert ist, dass auch schon der während der Expedition im Lager anwesende Notar Ciaio seine Zweifel an dem Gelingen des Unternehmens in folgender Stelle eines von dort nach Florenz geschriebenen Briefes vom 1. Mai 1430 ausspricht: Ho con Pippo di ser Brunellesco molto esaminato questo suo disegno (scil. dell' argine), e mossogli dubii, che l'argine o trapelerà o non sosterrà il peso dell' acqua. A tutto mi risponde con ragioni, che io non vi posso contradire; non so se perchè io non ne conosca più. Presto vedremo che seguirà. E n' è già fatto buon pezzo. Siehe (C. Guasti) Com-

Wir müssten nun in dieser Haltung Neris ein Zeugnis für seine seltene Voraussicht sehen, wenn nicht die bekannte Ruhmredigkeit des Autors, die stets darauf bedacht ist, die eigene Person in möglichst günstiger Beleuchtung in die vorderste Reihe der Ereignisse zu stellen, unsern Glauben an die Wahrhaftigkeit seiner Erzählung zu seinen Ungunsten beeinflussen würde. So sind wir denn auch weit eher geneigt, anzunehmen, er werde — als er lange nach der Expedition und mit ihren Ergebnissen rechnend, seine Denkwürdigkeiten aufzeichnete — für diesen Fall auch keine Ausnahme von der gewohnten Methode gemacht und sich hinterher das Verdienst beigelegt haben, ein Beginnen in seinem Keime schon bekämpft zu haben, dessen unglückliches Ende die Zweifel vollkommen rechtfertigte, die sich von vornherein an sein Gelingen geknüpft haben mochten [1]).

Sei dem wie ihm wolle, so viel steht unzweifelhaft fest, dass seine Ansicht nicht auch die seiner Collegen war. Zeugnis dessen ist das Begleitschreiben, das die Dieci di Balia Brunelleschi an Rinaldo degli Albizzi, einen der beiden Commissare der Republik im Lager vor Lucca mitgaben, als er sich das erste Mal zu Beginn des Monats März 1430 dahin verfügte, nun an Ort und Stelle die Einzelheiten seines Planes festzusetzen. Die Worte, womit sie den Meister dieser massgebenden Persönlichkeit man kann nicht mehr sagen empfehlen, sondern ihr geradezu auftragen, „ihn in der Weise zu ehren, wie es seine Weisheit einem so trefflichen und ausgezeichneten Manne gegenüber für recht erachten werde, sowohl deshalb, weil es ihm so zukomme, als namentlich um seinen guten Willen je mehr je besser zu bestimmen, dass er alle Mühe und alles Ungemach, die von dem Unternehmen unzertrennlich wären, auf sich nehme und ertrage" — [2]) diese Worte, wie auch die Antwort

missioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze dal 1399 al 1433. Firenze 1867—73. Vol. III, p. 501.

[1]) Trotzdem sind die meisten späteren florentinischen Geschichtsschreiber seiner Darstellung gefolgt, so schon Machiavelli (ediz. 1537, libr. III, fol. 97[v]), Ammirato (ediz. 1647. Parte I, t. II, p. 1061).

[2]) Den Wortlaut des vom 2. März datierten Briefes siehe bei Gaye l. c. I, 125 und in den eben citierten Commissioni di Rinaldo degli Albizzi Vol. III, p. 448. Ebendort auch die Antwort Albizzis vom 8. März, deren auf Brunelleschi bezügliche Stelle lautet: Detto di 5 si rapresentò Pippo di ser Brunellesco, il quale fu veduto e onorato volontieri come merita la sua virtù: e ciò

Rinaldos, worin er bekräftigt, Brunelleschi sei ihm willkommen gewesen und mit allen Ehren, die seine „virtù" verdiene, ausgezeichnet worden, sind ein unumstössliches Zeugnis dafür, welchen Erfolg sich die Dieci di Balia von der Mitwirkung des grossen Künstlers versprachen.

Und auch nachdem ihre Erwartungen durch den unglücklichen Ausgang abgekühlt waren, scheinen sie die Schuld daran keineswegs ihm aufs Kerbholz geschrieben zu haben; wie hätten sie ihm sonst für seine Mühen so glänzend belohnen können [1])? Denn dass dies in der That der Fall war, ersehen wir aus den uns noch im Original vorliegenden Rechnungsvermerken über die Auszahlung der in Rede stehenden Remuneration [2]). Wir erfahren daraus — wovon

---

che domandò, ebbe interamente da noi, secondo i suoi bisogni. Il quale spacciato di qua, si tornò alla Vostra Signoria.

[1]) Was Ammirato, Storie fior. Parte I, t. II, p. 1062 von einem durch Brunelleschis Feinde auf ihn gedichteten Spottlied erzählt, womit ihn die Gassenjungen nach dem Scheitern des luccheser Unternehmens verfolgt hätten, ist durch keine gleichzeitige Quelle bestätigt, auch an und für sich nicht eben wahrscheinlich.

[2]) Die betreffende Urkunde wurde zuerst von Moreni (in Baldinuccis Vita di S. F. di Br. p. 114, n. 1) nach dem Auszug aus den Deliberazioni dei Dieci di Balia, libro cominciato al 15 Dicembre 1429 in den Spogli Strozziani Vol. K. (Archivzahl Ser. II t. 78) fol. 64, aber fehlerhaft und unvollständig, mitgeteilt; neuerlich hat sie Guasti (Commissioni di Rinaldo degli Albizzi Vol. III, p. 442, n. 1) aus dem Libro delle spese fatte dal Comune per la guerra di Lucca im florentinischen Staatsarchiv in vollem Wortlaut veröffentlicht. Hiernach lautet ihr Text:

Filippo di ser Brunellescho Lippi, chapo maestro dell' argine si fa intorno a Luccha, de' avere a dì VII di giungno fior. sessanta, per vigore di stanziamento allui fatto insino a dì 29 d'aprile prossimo passato da' Signori e Collegi e X di balia, per parte di sue spese e salaro di stare in campo a detto esercizio e provedimento; posto il Comune di Firenze debbi dare in questo a c. 300 . . . . . fior. 60.

E de' avere a dì 14 di giungno lire dugentodieci, per vigore di stanziamento allui fatto questo dì da' Signori e Chollegi e X di balia, per resto di sue spese e salaro di dì 100 è stato in campo a Luccha, a lire 4 soldi 10 il dì, cominciando a dì 5 di marzo 1429; posto il Comune debbi dare in questo a c. 329 . . . . . lire 210.

Michelozzo di Bartolomeo, intagliatore, de' avere a dì XXVIIII di maggio fior. trentatre, per vigore di stanziamento allui fatto a dì 29 d'aprile da' Signori e Collegi e X di balia, per parte di suo salaro e rimunerazione di suo' fatiche, che fu mandato in campo a Luccha per ordinare cierti edifici contro al Singnore di Luccha; posto il Comune debi dare a c. 230 fior. 33.

sonst alle litterarischen Quellen schweigen —, dass unser Meister bei der Ausführung seines Planes von einigen Genossen unterstützt wurde, und lernen als solche neben zwei sonst nicht weiter bekannten Künstlern — dem Goldschmied Niccolò di Lorenzo und dem Ingenieur Domenico di Matteo [1]) — Donatello und Michelozzo kennen. Weiter ersehen wir, dass das Honorar Brunelleschis mit täglichen $4\frac{1}{2}$ Lire das seinen beiden letztgenannten Collegen gezahlte von einem Gulden (4 Lire) nur wenig übertraf und müssen daraus

---

E de' avere a dì 14 di giugnio fior. cinquanta, per vigore di stanziamento allui fatto questo dì chome di sopra, per resto di dì 83 è stato in detto luogho, a fior. 1 il dì, cominciati a dì 20 di marzo; posto il Comune debi dare in questo a c. 329 . . . . . fior. 50.

Donato di Niccolò, intagliatore, che andò in campo com Pippo di ser Brunellescho per provedere di fare l' argine intorno a Lucchа, de' avere a dì VII di giugnio fior. venticinque, per vigore di stanziamento allui fatto insino a dì 29 d'aprile da' Signori e Collegi e X di balia, per parte di sue spese e salaro; posto il Comune debbi dare in questo a c. 300 . fior. 25.

E de' avere a dì 14 di giugio fior. trentuno, per vigore di stanziamento allui fatto questo dì come di sopra; posto il Comune debi dare in questo a c. 329. Son per resto di dì 56 a fior. 1 il dì . . . . fior. —, lire 124.

Niccolò di Lorenzo, orafo ingegnere, che andò in campo con Pippo di ser Brunellescho, de' avere a dì 29 maggio fior. 12 lire 2, soldi 4, per parte di sue spese e salaro.

E a' 14 giugno fior. 12, per resto di suo salaro e spese.

Der weiter oben auch als einer der Genossen Brunelleschis erwähnte Domenico di Matteo wird hier nicht angeführt, wohl aber bei Strozzi mit den Worten: Dom° Magr^i Mattei de Flor^ia Ingegnero ff. 66 ll. 2 s. 13 d. 4 pro eius salario duorum mensium et 20 dierum initiatorum die 25 Martii proe praec^i. Es findet dies, wie Guasti a. a. O. bemerkt, seine Erklärung darin, weil er schon seit Ende Dezember des Vorjahres als Festungsingenieur im Lager vor Lucca angestellt war und als solcher einen Monatsgehalt von 25 Gulden regelmässig bezog. Zuletzt wurde ihm dieser für die Zeit vom 25. März bis 13. Juni (die obigen 2 Monate 20 Tage) am 14. Juni flüssig gemacht.

[1]) Niccolò di Lorenzo, den Baldinucci mit Lorenzo Ghiberti verwechselt, ist gänzlich unbekannt; von Domenico di Matteo wissen wir nur, dass er 1466 zu Pisa, wo er wahrscheinlich als Festungsbaumeister im Solde seiner Vaterstadt weilte, starb, und auf seinem Grabstein als Architector eximius bezeichnet war. Vgl. C. Promis Biografie di Ingegneri Militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII. in den Miscellanea di Storia italiana. Torino 1874, t. XIV, p. 31. Wenn ihn jedoch der genannte Autor mit einem Bruder der beiden Rossellino gleichen Namens identificieren will, so steht dem die Verschiedenheit des Familienwappens der Gambarelli mit dem auf der Grabplatte Domenicos di Matteo entgegen.

folgern, dass ihnen — obwohl der Plan des ganzen Unternehmens zweifelsohne von Brunelleschi allein herrührte — doch bei dessen Realisierung eine wesentliche Mitwirkung zufiel. Niccolò di Lorenzo dagegen scheint dabei, nach seiner bedeutend geringer bemessenen Bezahlung zu schliessen, eine mehr untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Was die Dauer der Anwesenheit Brunelleschis vor Lucca betrifft, so wird sie in unserer Urkunde genau auf 100 Tage präcisiert, ihr Beginn aber mit dem 5. März angegeben. Sie erstreckte sich also — mit Einschluss der durch den oben erwähnten Brief Rinaldos degli Albizzi bezeugten, vermutlich nur kurzen Unterbrechung infolge der Rückkehr des Meisters nach Florenz — bis zum 12. Juni 1430 [1]).

Gleichwie nach den eben beigebrachten Beweisen der Misserfolg des Luccheser Projectes das Ansehen unseres Helden wenigstens in den Augen der massgebenden Kreise seiner Heimat nicht zu erschüttern vermochte — es wird sich weiter unten ergeben, dass sie seine Kenntnisse als Ingenieur nach wie vor in Anspruch nahmen —, ebenso wenig war er im stande, dem Rufe Abbruch zu thun, den er als solcher weithin bis an die Grenzen Italiens genoss. So sehen wir ihn denn schon kurze Zeit darauf, im Frühling 1432, der Einladung nach Ferrara und Mantua Folge leisten, die die Markgrafen Nicolaus III. von Este und Giov. Francesco Gonzaga an ihn gerichtet hatten, und haben Kunde davon, dass sich die Berufung nach Mantua vier Jahre darauf nochmals wiederholte. Urkundlich bezeugt sind diese Daten zur Lebensgeschichte des Meisters durch zwei Beschlüsse der Dombauverwaltung, deren erster vom 2. April 1432

[1]) Bei seiner ersten Recognoscierungsreise verweilte Brunelleschi nur zwei Tage vor Lucca. Nach dem Zeugnis des obigen Schreibens Albizzis hatte er sich diesem am 5. März vorgestellt und war, wie der Genannte in einem vom folgenden Tage datierten Briefe bemerkt, am 6. wieder abgereist (l. c. p. 453: Pippo di ser Brunellesco venne quà: ha fatto il suo disegno: stamani mangiò meco, e poi si partì per esser costà). — Dass der bei Guasti, doc. 101 mitgeteilte Beschluss der Operaj, womit ihm für die Dauer seiner Verwendung durch die Dieci di Balia unbeschränkter Urlaub gewährt wird, erst das Datum des 18. März trägt, erklärt sich wohl am natürlichsten so, dass er erst ausgefertigt worden sein mochte, als Brunelleschi zum zweitenmale, jetzt zu längerem Aufhalt, sich ins Lager begab. Ueber seine Anwesenheit daselbst vergl. auch im Anhang III. 2. drittletzte Anmerkung.

verfügt, es möge den genannten beiden Fürsten brieflich mitgeteilt werden, man habe „aus besonderer Rücksicht für sie“ Brunelleschi für anderthalb Monate Urlaub erteilt, „pro faciendo et executioni mandando eorum mandata“; zugleich solle die Entschuldigung beigefügt werden, sein weiteres Fernbleiben sei im Interesse des Dombaues unstatthaft, — ein Zusatz, woraus wir glauben herauslesen zu können, es sei von seiten der Gesuchsteller eine noch längere Anwesenheit des Meisters bei ihnen gewünscht worden. Durch den zweiten Beschluss vom 3. April 1436 wird Brunelleschi ein Urlaub von 20 Tagen, um den er im Verein mit dem Markgrafen zur Reise nach Mantua nachgesucht hatte, ohne weiteres gewährt [1]).

Aus der oben wörtlich angeführten Stelle der ersten Deliberation — der einzigen, die überhaupt auf den Zweck der bevorstehenden Reise unseres Helden Bezug nimmt — ist leider nichts Bestimmtes über denselben zu entnehmen. Nun kommt uns dafür aber eine Notiz Vasaris zu Hilfe — er allein unter den Biographen Brunelleschis berichtet zum mindesten von seiner Berufung nach Mantua, wenn auch nicht von der nach Ferrara —, laut welcher der Meister dort „Entwürfe für Dammanlagen am Po und für einige andere Werke nach dem Wunsche jenes Fürsten gegeben habe“ [2]). Es liegt kein Grund vor, die Richtigkeit dieser in den örtlichen Verhältnissen begründeten Angabe zu bezweifeln; ebenso wenig als wir irre gehen werden, wenn wir die „einigen anderen Werke“ auf Fortificationsanlagen deuten. Denn von sonstigen Monumentalbauten, die an einem der beiden in Frage kommenden Orte dazumal im Zuge und so bedeutend gewesen wären, dass für sie der Rat des

[1]) Guasti, l. c. doc. 102 u. 103.

[2]) Vasari II. 379. Es ist dies eine der wenigen Angaben des Autors, die beweisen, dass er ausser den uns bekannten Quellen für die Biographie Brunelleschis (Manetti, Libro d' Antonio, kaum auch der Anonimo Gaddiano) noch aus anderen geschöpft hat. Die Urkunden des Domarchivs waren es aber auch in diesem besondern Falle — wie in anderen, wo sie es zu sein scheinen, in der That aber nicht sind — nicht; denn dann hätte er ja auch der Berufung nach Ferrara erwähnen müssen, und hätte der nach Mantua nicht das weiter unten noch näher zu besprechende unrichtige Datum von 1445 bezw. 1446 gegeben. Aus dem Fehlen der auf die mantuaner und ferrareser Reise Brunelleschis bezüglichen Nachricht bei Manetti folgt aber auch, dass dieser die urkundlichen Quellen für seine Biographie nur sehr flüchtig und mangelhaft benutzt hat, sonst wäre ihm eben jene Nachricht darin notwendig aufgestossen.

ausgezeichnetsten Architekten seiner Zeit hätte eingeholt werden sollen, ist nichts bekannt. Im übrigen lag ja eine der Hauptbedingungen der Existenz von Fürsten und Staaten zu jenen Zeiten in der möglichsten Befestigung ihrer Residenzen, und eben deshalb ist auch die Annahme gerechtfertigt, sie würden gerade um diesen Zweck zu erreichen, sich der vorzüglichsten Kräfte, und mussten sie auch weither geholt werden, bedient haben. Wenn nun aber unser Gewährsmann seiner Nachricht das Datum des Jahres 1445, ja in der ersten Auflage der Vite sogar das des Todesjahres Brunelleschis — 1446 gibt, so findet dies einerseits keine Bestätigung in der Datierung der beiden oben angezogenen Urkunden, andererseits aber ist auch die Möglichkeit, dass es sich hier um eine dritte Berufung nach Mantua handeln sollte, so ziemlich ausgeschlossen. Denn wollten wir auch über den Einwand, dass in den Acten des Domarchivs nichts über eine solche verzeichnet ist, mit der Annahme einer Lücke in ihnen hinweggehen, so wissen wir doch aus Brunelleschis eigenem letzten Vermögenseinbekenntnis vom Jahre 1442, dass er sich schon damals alt und kaum mehr arbeitsfähig fühlte [1]), und werden nicht zugeben können, er hätte vier Jahre darauf, kurz vor seinem Tode, als gebrechlicher Greis nochmals die beschwerliche, weite Reise zu unternehmen gewagt [2]).

An diese beiden actenmässig beglaubigten auswärtigen Missionen Brunelleschis reihen wir am besten die übrigen Nachrichten über solche, für die wir, obgleich sie uns seine Biographen überliefert haben, keine urkundliche Bestätigung nachzuweisen, und deren genauen Zeitpunkt wir ebenso wenig zu bestimmen vermögen. Wir geben auch hier den Daten Manettis den Vorrang. Er nun berichtet — zwar nicht in seiner Hauptschrift, aber doch in den Huomini singhularj —, Brunelleschi habe für Sigismondo Malatesta, Herrn von Rimini, eine bewundernswerte Festung gebaut [3]). Vasari, der,

---

[1]) Vergl. im Anhang III, 4 gegen den Schluss.

[2]) Die mit Rücksicht auf das Verhältnis der Gonzaga zu Kunst und Künstlern ihrer Zeit neuerlich durch Braghirolli, Davari, Luzio und Bertolotti vorgenommene systematische Durchforschung der Archive von Mantua hat leider keinerlei Aufschlüsse über Brunelleschis Aufenthalt daselbst zu Tage gefördert. Ebenso wenig Erfolg hatten die Bemühungen des Marchese Campori und A. Venturis bezüglich seiner Berufung nach Ferrara.

[3]) Frey a. a. O. S. 120, Z. 6: Edificho uno castello, forteza mirabile al signiore Gismondo di Rimino.

wie wir noch weiter sehen werden, die letztgenannte Quelle gekannt zu haben scheint, verschmilzt nun mit ihrer Angabe eine andere, die er im öfter erwähnten Libro d'Antonio Billj fand, woher sie auch der Anonimo Gaddiano übernommen hatte, und überträgt sie — vielleicht sogar unmittelbar aus diesem (denn er bedient sich Wort für Wort seiner Textfassung, nicht derjenigen der dem Libro d'Antonio näher stehenden beiden anderen Codices) — in seine Vita [1]). Nach ihr hätte Brunelleschi „gleicherweise (d. h. wie er auch die Befestigungsarbeiten zu Vicopisano und Pisa, von denen bei Vasari unmittelbar zuvor die Rede ist, ausführte) das Modell, den Entwurf für die Festung am Hafen von Pesaro geliefert" [2]). Prüfen wir nun, welche von beiden Versionen die grössere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Denn dass beide ein und denselben Auftrag betreffen, ist bei dem Umstande, dass sich allemal nur je eine der beiden Angaben bei den Biographen verzeichnet findet, dass es sich dabei um zwei benachbarte Orte handelt, die unter der Herrschaft derselben Familie standen, dass endlich die Lage der beiden Forts am Meeresufer die gleiche war — die letzteren beides Momente, die zur Verwechslung leicht Anlass boten —, mehr als wahrscheinlich.

Wir wissen, dass Sigismondo Malatesta den Neubau der Rocca Malatestiana am Hafen von Rimini an Stelle der alten Familienburg im Frühling 1437 begann und dass er ihn im Jahre 1446 vollendete [3]). Dem nachdrücklichen „Erexit construxitque" der heute noch an Ort und Stelle prangenden Inschrift, und der ausdrücklichen Versicherung Valturios, des vertrauten Rates Sigismondos und bekannten Verfassers des Werkes De re militari, Glauben schenkend, hätten wir den Herrn von Rimini selbst als Schöpfer des Baues zu betrachten. In sachlicher Hinsicht wird sich hiergegen um so weniger eine Einwendung erheben lassen, als uns ja Sigismondo später als tüchtiger Festungsbaumeister begegnet, der die Fortificationen von Ragusa und Rhodus entwirft und ausführt. Da er aber zur Zeit, als er den Bau des neuen Castells von Rimini begann, kaum 20 Jahre zählte, so ist es ebenso natürlich vorauszusetzen, er werde der ihm selbst noch mangelnden Erfahrung dadurch abgeholfen haben, dass er

[1]) Siehe den Text der in Rede stehenden Stelle der drei Codices im Anhang II, 2 Al. 18.

[2]) Vasari II, 368.

[3]) Für die folgenden Daten vergleiche man Yriarte, Rimini. Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta. Paris 1882, p. 123—136.

den Rat bewährter Fachmänner zu einem Beginnen von solcher Bedeutung und Ausdehnung einholte. Valturio, an den man dabei zuerst zu denken veranlasst sein möchte, kann nicht in Frage kommen, da er erst im Jahre 1446 zu bleibendem Aufenthalt in seine Heimat zurückkehrte, erst dazumal in nähere Beziehungen zu dem Herrscher trat und sich auch erst seither, durch ihn veranlasst, dem Studium der Kriegswissenschaft — worin er es gleichwohl nie über den Theoretiker gebracht zu haben scheint — widmete. Nun wissen wir aber, dass Sigismondo ein Jahr bevor der Bau des neuen Castells von Rimini begann, in Florenz weilte, wohin er gekommen war, um den Eid als Feldhauptmann der päpstlichen Truppen in die Hände des dort anwesenden Papstes abzulegen; wir wissen ferner, dass er am 25. März 1436 dem Feste der Einweihung des Domes, durch Eugen IV. besonders ausgezeichnet, beiwohnte [1]).

Hat es nun etwas Unwahrscheinliches, anzunehmen, er werde im Angesichte der zu jener Frist auch eben vollendeten Kuppel sich ihren Schöpfer, von dessen Ruhm ja ganz Florenz voll sein musste, haben vorstellen lassen, und werde — da ihm dessen Bedeutung als Kriegsingenieur infolge seiner einschlägigen Bauten in Pisa und der Berufungen nach Mantua und Ferrara nicht verborgen geblieben sein konnte — sich zu dem Unternehmen, das er gewiss schon dazumal plante, der Mitwirkung des Meisters versichert haben, indem er durch ihn den Plan und das Modell seiner Rocca ausarbeiten liess? Da dieses aber auf alle Fälle von seinen Anforderungen und Angaben beeinflusst sein musste, und er dessen Ausführung dann doch selbst überwacht haben wird, so steht ja die Behauptung der oben angezogenen Inschrift auch nicht ganz ohne Begründung da, darf uns zum mindesten bei einem Manne vom Selbstbewusstsein Sigismondo Malatestas nicht weiter Wunder nehmen [2]).

---

[1]) Ammirato, Istorie fiorentine, Firenze 1647, Parte II, p. 5.

[2]) Dem „edificho" Manettis zufolge müssten wir, streng genommen, die persönliche Teilnahme Brunelleschis bei der Ausführung annehmen. Da diese aber, weil damit die Abwesenheit des gleich nach Vollendung der Kuppel zum Provveditore des Laternenbaues ernannten Meisters von Florenz verbunden gewesen wäre, in den Domacten eine Spur hätte zurücklassen müssen (was ebensowenig der Fall ist, als die riminesер Geschichtsquellen etwas von seiner Anwesenheit daselbst wissen), so werden wir den obigen Ausdruck der geringen Präcision des Biographen zu Gute zu halten haben.

Wie steht es dagegen um die Wahrscheinlichkeit der Nachricht, die Vasaris Quellen betreffs der Hafenfestung von Pesaro bringen? Dort herrschte bis 1429 Malatesta de' Sonnetti, der, in fremden Diensten zumeist von Hause abwesend, bei dem friedlichen Charakter seiner heimischen Herrschaft kaum Veranlassung zu grossartigen Befestigungsbauten gehabt haben konnte [1]). Ueberdies war zu seinen Lebzeiten der Ruf Brunelleschis als Kriegsbaumeister wohl kaum über die Grenzen des florentinischen Gebietes gedrungen, — erinnern wir uns doch, dass seine erste Verwendung in obiger Eigenschaft erst in das Jahr 1426 (s. oben S. 356) fällt. Dass aber der Herrscher von Pesaro zu Florenz in irgend näheren Beziehungen gestanden haben würde, die eine Bekanntschaft oder Berufung Brunelleschis trotzdem hätten vermitteln können, ist nicht bekannt. Auch seine drei Söhne, die gemeinsamen Erben seiner Herrschaft, hatten zuerst im Kampfe gegen ihre aufrührerischen Unterthanen, dann gegen den gewaltthätigen päpstlichen Legaten in den Marken, den Patriarchen Giov. Vitelleschi, endlich seit 1440 der überlebende der Brüder, Galeazzo Pinetto, gegen seinen Vetter Sigismondo selbst kaum Zeit, sich an ein ähnliches Unternehmen langer Dauer zu wagen [2]). Erst als Galeazzo, nicht im stande, sich weiter in seinem Besitz zu behaupten, ihn im Jahre 1445 an Alessandro Sforza verkauft, liegt für diesen die nächste Veranlassung vor, um seine neue Stellung gegen innere und äussere Feinde zu stützen, an die neuerliche Befestigung der Stadt zu denken. Wenn er diese aber auch schon in grösserem Massstab in Angriff nahm, so rührt doch die Errichtung der eigentlichen, gegen den Hafen zu gelegenen Festung erst von seinem Sohne Costanzo her. Laut einer noch heute daran vorhandenen Inschrift begann er sie im Jahre 1474 und führte sie 1483 zu Ende. Brunelleschi also konnte an dem Unternehmen des Sohnes durchaus keinen, — wird aber auch an dem des Vaters höchst wahrscheinlich kaum einen Anteil gehabt haben.

---

[1]) Siehe für das Folgende Yriarte a. a. O. S. 45 ff. und Guida di Pesaro, Pesaro 1864, p. 46 sequ. und 145.

[2]) Wohl wird im Jahre 1440 an der Anlage des Hafens von einem Ingenieur Namens Piero da Pozzo gearbeitet, — von dem Bau eines Hafenforts zur selben Zeit verlautet jedoch nichts. Siehe Olivieri, Memorie del Porto di Pesaro, Pesaro 1774, p. 9, angeführt bei C. Promis, Biografie di Ingegneri militari italiani del secolo XIV. alla metà del XVIII, in den Miscellanea di storia italiana, Torino 1874, t. XIV, p. 13.

da er schon binnen Jahresfrist, nachdem dieser in Pesaro zur Herrschaft gelangt war, starb und es — selbst wenn man annehmen wollte, er hätte dem neuen Herrscher in dieser kurzen Zeit noch einen Entwurf für die Rocca geliefert — nicht erklärlich wäre, warum dieser Entwurf erst 30 Jahre später von dessen Solme zur Ausführung gebracht worden sei [1]).

So bewährt sich denn auch in diesem Falle die Angabe Manettis als die vertrauenswürdigere, und wir werden sie allein hinfort als den Thatsachen entsprechend gelten lassen müssen. Was aber den Bau selbst betrifft, auf den laut ihr Brunelleschi Einfluss genommen, so hat sich wenigstens ein Teil davon, wenn auch selbst dieser mit mancher Veränderung der ursprünglichen Anlage, erhalten. Schon Papst Urban VIII. hatte 1625 im Interesse der Widerstandsfähigkeit der alten Rocca gegenüber den Fortschritten der Feuerwaffen daran wesentliche Modificationen vornehmen lassen. Allein ihres alten Charakters ward sie vollständig erst zu Anfang unseres Jahrhunderts beraubt, als man die äussere Umwallung demolierte, den Graben, der sie umgeben hatte, ausfüllte und einige Teile der innern eigentlichen Festung abtrug, um diese ihrer neuen Bestimmung als Gefängnis anzupassen. So ist es denn schwer, sich von ihrer ehemaligen Gestalt aus bestehenden Ueberresten eine Vorstellung zu bilden. Doch hat ein Fachmann auf Grundlage des noch Vorhandenen, der genauen Beschreibung, die Valturio von der ursprünglichen Anlage in seinem Buche gibt, und einiger anderen gleichzeitigen oder wenig späteren Behelfe (Rückseite einer Medaille Matteo Pastis mit dem Abbild der Rocca und Plan Sangallos vom Jahre 1536) eine Reconstruction davon entworfen [2]). Nach seinem Urteile kamen an dem Werk, obgleich es nach der Einführung der Feuerwaffen, namentlich der Bomben und Kanonen in die Belagerungskunst erbaut war, doch noch durchweg die Regeln des mittelalterlichen Festungsbaues zur Geltung, und das System der Bastionen, das diesen im Ausgang des 15. Jahrhunderts vollständig umgestalten sollte, war dabei noch

[1]) Uebrigens nennt eine von Olivieri a. a. O. p. 57 veröffentlichte gleichzeitige Urkunde den Ingenieur Cherubino Guardabasso als Schöpfer des Werkes (Promis, l. c. p. 14), bei dessen Herstellung Giorgio Marchessi da Settignano und sein bekannterer Sohn Antonio seit 1474 thätig waren (Vasari IV. 176 n. 4).

[2]) G. Meluzzi, Rocca Malatestiana o castello Sigismondo in Rimini, Roma 1878. Die Wiederherstellung Meluzzis findet sich bei Yriarte a. a. O. S. 131 wiedergegeben.

nicht in Anwendung gebracht. Sonach hätte sich Brunelleschi hier noch in ausgetretenen Geleisen bewegt und müsste den Ruhm eines Bahnbrechers auf diesem Felde einigen seiner hochbegabten Nachfolger, namentlich den Brüdern Sangallo, überlassen.

Eine zweite Gruppe von Nachrichten unserer biographischen Quellen, welche in die hier behandelte Kategorie fallen, bezieht sich auf die Berufung Brunelleschis nach Mailand. Vasari weiss sogar über deren zwei zu berichten [1]). Die erste, zum Zweck des Entwurfs einer Festung für Filippo Maria Visconti, den Herrscher von Mailand erfolgte, bringt er, wie wir oben (S. 249) gesehen haben, mit der Baugeschichte des Ospedale degli Innocenti in Verbindung, indem er darin dem Bericht des Libro d'Antonio folgt, den auch der Anonimo Gaddiano copiert hatte [2]), — während Manetti in seiner Erzählung nur im allgemeinen ohne Angabe des Ortes eine längere Abwesenheit Brunelleschis von Florenz anführt [3]). Bei seinem zweiten Aufenthalte in Mailand aber hätte dieser laut Vasari „dorthin zurückgekehrt, viele Sachen für den Herzog und für den Dom in genannter Stadt für dessen Meister entworfen". Dieser zweite mailänder Aufenthalt ist nun aber nichts weiter, als eine Combination des genannten Autors aus den übrigen Nachrichten seiner Quellen. Aus ihnen ist indes der Umstand, dass sie eine andere, als die bei Gelegenheit des Innocentibaues angeführte Berufung beträfen, keineswegs herauszulesen. Denn das Libro d'Antonio erwähnte an der betreffenden Stelle, neben den Festungswerken für Vicopisano und Pesaro bloss „viele andere Arbeiten zu Mailand" [4]), und Manetti gibt in den Huomini singhularj einfach die Nachricht — überhaupt die einzige bei ihm, die Brunelleschis mailänder Mission betrifft —, „er habe einen Teil des dortigen Domes zurecht gerichtet, das heisst, wenn daran überhaupt etwas recht ist", wie er in seinem echten Renaissancestolz gegenüber der Gotik geringschätzig hinzufügt [5]). Wenn es sonach klar ist, dass die von Vasari

---

[1]) Vasari II, 366 u. 368.

[2]) Vergl. weiter unten im Anhang II, 2 Alin. 17, die betreffenden Stellen aus den Quellen.

[3]) Frey a. a. O. S. 102, Z. 19.

[4]) Vergl. unten im Anhang II, 2 Alin. 18 des Cod. Strozziano und Cod. Petrei und dazu Anm. 19 ebendort.

[5]) Frey a. a. O. S. 120, Z. 7: Aconco parte della chiesa magore di Milano, coe se nulla ve di buono.

vorgebrachte wiederholte Anwesenheit Brunelleschis in Mailand sich auf eine einmalige reduciert, so ist dagegen an dieser, bei der Uebereinstimmung der beiden voneinander unabhängigen ursprünglichen Quellen was sie betrifft, ein Zweifel kaum gestattet.

Was aber ihren Zeitpunkt anlangt, so sind wir dafür, da irgend eine Aufzeichnung über die Berufung Brunelleschis nach Mailand sich in den Domacten nicht vorfindet, auf den Weg der Vermutungen gewiesen[1]). Natürlich konnte sie überhaupt nur in den Jahren stattgefunden haben, wo die Republik mit dem Herrscher von Mailand nicht auf dem Kriegsfusse stand; dies beschränkte sich aber während dessen langer Regierung auf den Zeitraum von 1412—22, 1428—32 und 1441—47[2]). Da nun der erste aus dem Grunde ausgeschlossen ist, weil Brunelleschi damals noch keinen Ruf als Kriegsingenieur gehabt haben konnte, der letzte deshalb unwahrscheinlich erscheint, weil Filippo Maria mit seinen Festungsbauten nicht so lange Zeit gewartet haben dürfte, so bleibt nur der mittlere dafür übrig. — und in der That wissen wir, dass der Herrscher von Mailand im Jahre 1427 Hand an die Erweiterung des alten Castells vor Porta Giovia legte[3]). Wir werden somach bezüglich der Zeit des Aufenthaltes Brunelleschis in Mailand hier auf mittelbarem Wege zu einem Ergebnis geführt, das mit der Angabe seines Biographen, wonach jener während des Baues des Hospitals der Innocenti stattgefunden habe, sich sehr wohl vereinigt.

---

[1]) Ein Beschluss der Operai vom 28. Februar 1427, womit Brunelleschi die Erlaubnis erteilt wird, nach Ablauf der Fastenzeit für zehn Tage in eigenen Geschäften sich aus Florenz zu entfernen (siehe Guasti, doc. 99) kann wegen der Kürze des Urlaubs und aus dem oben im Text gleich zu entwickelnden Grunde nicht auf die Sendung nach Mailand bezogen werden.

[2]) G. Capponi, Storia della Repubblica di Firenze. Firenze 1875, t. I, Libro IV, Cap. 5 et sequ.

[3]) C. Casati, Vicende edilizie del Castello di Milano. Milano 1876, p. 9, wo ein urkundlicher Beleg für den zur angegebenen Zeit erfolgten Ankauf des zur Vergrösserung des Castells erforderlichen Areals wiedergegeben ist. Siehe auch F. Calvi, Il Castello di Porta Giovia im Arch. stor. lomb., t. XIII, p. 237. Wenn G. Mongeri, Il castello di Milano im Arch. stor. lomb. t. XI, p. 135, einen wiederholten Aufenthalt Brunelleschis in Mailand, den einen zwischen 1422 u. 1423, den zweiten zwischen 1431 u. 1436, ohne Angabe seiner Gründe oder Vermutungen dafür allegiert, so wird die Unstichhaltigkeit seiner Ansicht durch unsere obigen Ausführungen implicite dargethan. Auch Baldinucci stellt sein Datum „circa l'anno 1434" ohne jede Begründung hin (siehe dessen Vita etc., p. 116).

Legen wir uns nun aber die Frage vor, ob von dem nach den Plänen oder Ratschlägen des Meisters am Castell der Visconti dazumal Ausgeführten heut noch etwas Wesentliches vorhanden sei, so müssen wir sie nach den Ergebnissen, die dessen genaue Untersuchung durch den mailänder Architekten und Kunstforscher Luca Beltrami in den letzten Jahren zu Tage gefördert hat, verneinen[1]). Darnach leidet es nämlich keinen Zweifel, dass von den ursprünglichen, unter den Visconti hergestellten Teilen des Baues nur die bis an die Sockelgurte hinauf geböschte Grundmauer, die an der nordwestlichen Seite des Castells zwischen und um die beiden sie flankierenden quadratischen Türme herumläuft und an der südöstlichen die Corte Ducale begrenzt, die nach dem Tode Filippo Marias von der republikanischen Regierung angeordnete Demolierung der ganzen Bauanlage überdauert habe, und dass sonst alles, was sich an den eben bezeichneten Teilen über jener Sockelgurte, sowie sonst im Bereiche des mächtigen Mauerquadrats, wie es heute noch besteht, erhebt, dem durch Franc. Sforza von 1450 an vorgenommenen Wiederaufbau bezw. seiner Erweiterung angehöre.

Zum Schlusse bleibt uns noch die Aufgabe, die Aussage Manettis, die von einem Eingreifen Brunelleschis in den Bau des Doms zu Mailand berichtet, und die Vasari, wie wir dargethan haben, einfach von seinem Vorgänger in seine Vita herübernahm, auf ihre Richtigkeit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit hin zu prüfen. Da ist denn vor allem zu constatieren, dass die neuerlich in musterhafter Vollständigkeit und vielleicht etwas zu weit getriebener Ausführlichkeit veröffentlichten Acten zur Baugeschichte jenes Riesenwerkes uns keine urkundliche Bestätigung für die Angabe des Biographen bringen[2]). Allerdings muss hinzugefügt werden, dass darin von 1431 und 1433 nur wenige und unbedeutende Aufzeichnungen, von 1432 aber gar keine erhalten sind, — also gerade aus einigen der Jahre, in die wir den Aufenthalt Brunelleschis in Mailand aller Wahrscheinlichkeit nach zu versetzen haben. Wenn

[1]) L. Beltrami, Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza, Milano 1885, p. 13, 15 u. 17. Vergl. dazu den dort auf Taf. II gegebenen Grundriss des alten Castells.

[2]) Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione. Milano 1877—85. Vol. 9. Der zweite Band enthält die Urkunden vom Jahre 1412 an, also für den Zeitraum, in den die Beteiligung des florentinischen Meisters gefallen sein müsste.

wir nun aber von dieser Lücke absehen, so kommt in der ganzen Zeit bis über das Todesjahr des Meisters hinaus in den Urkunden kein Gegenstand zur Sprache, der bezüglich des Baues irgend von Bedeutung gewesen wäre und das Einholen der Ratschläge einer auswärtigen Capazität erforderlich gemacht haben könnte[1]). Und doch geben sie ja sonst über alle, auch die geringfügigsten einschlägigen Fragen, als Besitzverhältnisse, Erbschaften, Pachteingänge und dergl., Materialbeschaffung, Steinbruchsbetrieb und -Beaufsichtigung, dann über Ausschmückungsarbeiten für den Bau, als da sind Malereien, Bildhauerarbeiten, gemalte Fenster, Goldschmiedewerke u. s. f., ausführliche Kunde. Während dieser ganzen Zeit, d. h. von etwa 1407 bis 1448, ruht die Leitung des Unternehmens in den bewährten Händen des Architekten Filippino da Modena, genannt degli Organi, gegen den in den Urkunden nie eine Klage oder ein Anstand laut wird, bis er im letztgenannten Jahre vermutlich aus politischen Gründen — er stand bei dem kurz vorher verstorbenen Tyrannen der Stadt in hoher Gunst — seiner Stelle entsetzt wird.

Wenn wir also auch einesteils weder eine urkundliche Bestätigung der Angabe Manettis aufzufinden, noch auch sonst aus der Geschichte des Baues eine besondere Veranlassung für die Intervention Brunelleschis nachzuweisen vermögen, so liegt anderenteils die Wahrscheinlichkeit doch nahe, man werde die Anwesenheit des weitberühmten Constructeurs der florentiner Domkuppel auch in Mailand nicht ungenutzt vorübergehen lassen, im Gegenteil sich beeilt haben, seinen Rat in einer oder der andern Frage des dortigen Dombaues einzuholen. Und hier scheint uns ein Wort, das Vasari aus dem ursprünglichen Text seiner Vita in der betreffenden Stelle der zweiten Ausgabe wegliess, auf die richtige Spur zu leiten. Er sagt dort: „disegnò molte cose per il duca et ingegni (Maschinerien) per il duomo di detta città à maestri di quello. Ob er für diesen Hinweis irgend eine Quelle hatte, oder ob er darin bloss dem eigenen Instinct folgte, können wir nicht entscheiden; jedenfalls aber dünkt es uns, dass er damit das Richtige getroffen habe. Denn was war natürlicher, als dass die Opera und ihre Meister gerade das mechanische Genie des florentiner Gastes, das bei der Errichtung

[1]) Das einzige Moment von Bedeutung ist der Beginn der Fundamentierung der vordern Hälfte des Langschiffes, doch fällt diese erst in das Jahr 1452.

der dortigen Kuppel so grosse Triumphe feierte, auch für die ähnlichen Aufgaben am mailänder Schwesterbau zu verwerten gesucht haben werden?

Endlich sei der Vollständigkeit halber hier auch jener Nachricht gedacht, die eine Berufung Brunelleschis nach Rom durch Eugen IV. (1431—47) oder vielmehr seine Sendung dahin durch Cosimo de' Medici, als er von dem Papst um einen tüchtigen Architekten angegangen worden war, zum Gegenstande hat. Die späte Quelle, durch die allein uns die betreffende Notiz gleichsam im Vorübergehen überliefert wird[1]), während keine der eigentlichen Biographien etwas davon enthält; mehr noch die Verbindung, in welche sie dort, offenbar nur des anekdotischen Reizes willen, mit einem schon von den Alten dem Archimedes in den Mund gelegten Ausspruch gebracht ist, sind nicht darnach angethan, dass ihr unsere kritischen Augen grosses Vertrauen entgegenbrächten. Gleichwohl würde bei den wiederholten längeren Aufenthalten des genannten Papstes in Florenz und bei seinen zum Teil urkundlich erwiesenen, zum Teil litterarisch überlieferten Beziehungen zu einigen der hervorragendsten Künstler jener Stadt — wir erinnern nur an die Aufträge, die er Ghiberti, Filarete, Fra Angelico, Simone Ghini zukommen liess —, die Verbindung auch des Namens unseres Helden mit dem seinigen nicht schon von vornherein den Stempel der Unwahrscheinlichkeit an sich zu tragen brauchen. Allein da es auch den umfassenden archivalischen Forschungen der jüngsten Zeit, trotzdem sie die Geschichte der Kunst am päpstlichen Hofe mit so vielfältigen, zum Teil ganz unerwarteten Ergebnissen bereichert haben, bisher nicht gelingen wollte, irgend eine Bestätigung für die Wahrheit jener Angabe des späten Concettisten aufzufinden, so wird es wohl geraten sein, wenn wir unter dem anekdotenhaften Gewand, das ihr Urheber ihr umzuhängen für gut fand, nicht weiter nach einem thatsächlichen Kern suchen, sondern im Gegenteil dieses selbst als alleinigen Grund für ihr Dasein gelten lassen.

Dass es im übrigen unserem Meister an Berufungen nach auswärts, um seinen Rat in schwierigen Fällen der baukünstlerischen Praxis einzuholen, nicht gefehlt hat, mochte es sich dabei um Monumente zu friedlichen oder Kriegszwecken handeln, unterliegt

---

[1]) Fr. Bocchi, Le Bellezze della Città di Fiorenza. Firenze 1591, p. 248. Vergl. auch Vasari II, 378 nota 2.

wohl kaum einem Zweifel, wenn wir auch ausser den vorstehend berührten Fällen nur noch von einer solchen — der Einladung vom 13. November 1427 zur Begutachtung der Eindeckung der Kirche S. Giovanni in Voltera — bestimmte Kunde[1]), und von einer zweiten ein wohl betreffs des Ortes und Gegenstandes unbestimmtes, doch aber sicheres, weil urkundliches Zeugnis besitzen, laut dem ihm die Dombaubehörde am 14. September 1426 einen im Dienste der Officiales carminm zu verbringenden viertägigen Urlaub gewährt[2]).

Eine Bekräftigung aber gewinnt unsere übrigens selbstverständliche Voraussetzung noch durch die Worte, womit Brunelleschis ältester Biograph seine Hinweise darauf einleitet. „Deshalb" — so lautet die betreffende Stelle — „holte auch jedermann sowohl auswärts als in der Stadt, der nur ein Unternehmen irgend von Bedeutung im Sinne trug, sei es ein öffentliches oder Privatgebäude, einen kirchlichen, profanen oder Festungsbau, sei es welche immer Mauerungsanlagen oder Maschinerien für dieselben, sei es irgend welche andere Sache dieser Art, — seinen Rat ein, und viele Herren

---

[1]) Vasari II, 393.

[2]) Gnasti, doc. 98. Wofür die genannte Behörde, der die Aufsicht über die Versorgung der Stadt mit Fleisch und die Erledigung aller damit zusammenhängenden Geschäfte oblag, die Kenntnisse Brunelleschis auszunutzen beabsichtigte, können wir nicht im entferntesten vermuten. — Zwei andere Beurlaubungen des Meisters, die ebenfalls actenmässig bezeugt sind (Gnasti, doc. 99 u. 100), — die eine vom 28. Februar 1427 für zehn Tage, um nach Fastnacht (facto carnesprivio), die in jenem Jahre auf den 4. März fiel, sich in eigenen Geschäften aus Florenz zu entfernen, die andere vom 2. April 1427 datierte für vier Tage, um — wieder ausserhalb Florenz — „nach einem Unternehmen zu sehen, das er zu Ehren des heimischen Gemeinwesens in Gebrauch setze." — sind aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Instandsetzen seines Transportschiffes in Verbindung zu bringen, dessen er sich zu der damals wohl schon in Aussicht stehenden und im Mai des gleichen Jahres dann in der That übernommenen Verfrachtung von hundert Lasten Marmors von Pisa nach Florenz zu bedienen gedachte (siehe oben S. 352). Ausser der Uebereinstimmung der Zeitangaben wird diese Vermutung durch den Umstand gestützt, dass die Opera dem Meister zu der zweiten Expedition die Mitnahme eines Hanfseils aus ihrem Inventar bewilligt, dessen Wert später zu Lasten seiner Rechnung geschrieben wird (Gnasti, doc. 111), weil er es nicht wieder zurückgegeben, also gewiss bei seiner Unternehmung verwendet hatte. Mit dieser hängt sicherlich auch das Empfehlungsschreiben zusammen, das Brunelleschi sich unterm 7. Mai 1427 von seiner vorgesetzten Behörde an den Podestà von Castelfranco im untern Arnothal ausstellen liess (Gnasti, doc. 105).

schrieben an die Signorie und an seine Vorgesetzten, um die Gunst zu erlangen, dass man ihnen den Meister sende. Und so kam es, dass er sich an viele Orte verfügen musste, und alles, was er anriet oder was von ihm in Vorschlag gebracht wurde, erschien der grössten Bewunderung wert und es war das Lob darüber nicht zu erschöpfen, gleicherweise auswärts wie in unserer Stadt" [1]).

Wir aber kehren nun, ehe wir dieses Kapitel schliessen, nochmals mit unserem Meister in seine Vaterstadt zurück, um einer Gruppe von Aufträgen zu gedenken — der spätesten in der Reihe aller Arbeiten dieser Art —, womit ihn ihre Behörden betrauten. Sie beziehen sich auf die Befestigung von Vicopisano, einem an der Grenze des ehemaligen Gebiets von Pisa, etwa zehn Miglien westlich von dieser Stadt gelegenen Flecken, der wegen seiner günstigen Lage von jeher den Schlüssel zu ihrem Besitz gebildet hatte. Deshalb waren auch die Florentiner, nachdem sie ihn nach langer Belagerung, kurz bevor auch Pisa in ihre Gewalt gelangte, eingenommen hatten (16. Juli 1406), auf die Instandsetzung und Erweiterung seiner Fortificationen besonders bedacht [2]). Das früheste Datum indessen, welches Brunelleschi in Verbindung mit den zu diesem Zwecke unternommenen Arbeiten zeigt, stammt erst aus dem Jahre 1435. Am 29. Juli d. J. nämlich begeben sich die Vorsteher der Dombauverwaltung, wie in anderen Fällen so auch diesmal von der Signorie mit dem Unternehmen betraut, nach Vicopisano, um das Nähere betreffs Aufführung eines Forts an Ort und Stelle festzusetzen [3]). Sicher war Brunelleschi auch mit ihnen,

[1]) Frey, a. a. O. S. 101, Z. 19 ff. Auch das Libro d'Antonio führte kurz die „più disegni et modellj a varij signorj di case et altrj edifitij" an (siehe im Anhang II. 2 a u. 2 c Anm. 26 u. 27). Vasari zieht in der einschlägigen Stelle seiner Vita (II. 378) nur den obigen Text Manettis in kürzere Form zusammen.

[2]) Vergl. über die Lage und Bedeutung von Vicopisano eine Stelle in Giovios Historiae, die Moreni in einer Anmerkung zu Baldinuccis Vita di F. di S. Br., p. 109, wiedergibt, sowie Targioni-Tozzetti, Relazione di alcuni viaggi in Toscana, 2. edic. Firenze 1768, vol. I, p. 335 sequ.

[3]) Spogli Strozz. Vol. XX. (Serie II, t. 78) fol. 76: 1435 Operai di S. Maria del Fiore vanno a Vico Pisano a vedere ordinare e fermare dove si deve fare la fortezza; und Gaye, l. c. I. 553: 1435, 29 julii. Quinque civium deputatio ad faciendum fieri arcem in Castro Vici Pisani (Provv. filza 128).

denn wir hören, dass er das Jahr darauf, am 14. August 1436, sein Modell einreicht, wonach die Herstellung der neuen Arbeiten beschlossen wird. Drei Jahre darauf, am 22. März 1439, wird uns neuerlich Kunde von einer Sendung des Meisters nach Vicopisano, diesmal zu dem Zweck, um sein Gutachten über den Bau einer Mauer an der Porta del Soccorso einzuholen. Er gibt es denn auch in einem schon am 29. des gleichen Monats erstatteten Bericht ab, worauf wieder die Durchführung der Arbeit im Sinne seiner Ratschläge angeordnet wird [1]).

Diese, was Gegenstand und Umfang der betreffenden Unternehmungen anlangt, etwas spärlichen, dafür aber sicheren actenmässigen Daten werden nun in glücklicher Weise durch einige Ausführungen ergänzt, die die Biographen an das in Rede stehende Thema knüpfen. Vasari zwar, darin wie auch der Anonimo Gaddiano dem ganz kurzen Hinweis im Libro d' Antonio folgend, thut es mit den wenigen Worten ab, Brunelleschi hätte das Modell, den Entwurf für die Befestigung von Vicopisano verfertigt [2]). Manetti aber schliesst an seine — schon was das Thatsächliche betrifft — ausführlichere Darstellung eine längere Erzählung an, die, weil sie bei dem ältesten und verlässlichsten der Biographen in solcher Genauigkeit und mit der Einführung von bestimmten Personen verbunden vorkommt, nicht ganz und gar aus der Luft gegriffen sein kann und deshalb für die Wertschätzung dieser Seite der Thätigkeit unseres Meisters durch seine Zeitgenossen ein wertvolles Zeugnis gibt. Er berichtet nämlich, die Dieci di Balìa, mit denen Brunelleschi gemeinsam das in Vicopisano Ausznführende festgestellt, hätten — obwohl sie das von ihm hiernach verfertigte Modell aus Thon und Holz vollständig billigten — doch beschlossen, den Rat zweier der angesehensten Condottieri ihrer Zeit, Niccolòs da Pisa [3])

---

[1] Vasari II, 368 u. 1 u. 394. Auf diese zweite Sendung bezieht sich wahrscheinlich auch der bei Strozzi, l. c. fol. 86 unter dem falschen Datum des Jahres 1440 eingetragene Auszug: Filippo di Ser Brunellesco vadia a Vicopisano a vedere certo muro della fortezza che era rovinato e a provedere quanto era di bisogno.

[2]) Vasari II, 368. Vergl. dazu weiter unten im Anhang II, 2 Anm. 18 die Stellen im Anon. Gaddiano und in den Cod. Strozziano und Petrei.

[3]) Es ist dies Niccolò Gambacorti aus Pisa, einer der in Diensten der Sforza gestandenen Söldnerführer. Er fand seinen Tod auf Anstiften Nicc. Piccinos, Feldherrn des Herzogs von Mailand (1422) durch die Hand Astorre

und Francesco Sforzas, deren Ankunft in Florenz gerade bevorstand, einzuholen. Beide wären nun nach eingehender Prüfung der Pläne Brunelleschis des Lobes über so grosse Fähigkeiten, solchen Fleiss und so genaue Kenntnis, wie sie sich darin enthüllten, voll gewesen, hätten die Vorlagen in allem gebilligt und den Kriegsrat in seinem Vorhaben bestärkt, sie vor allen andern Entwürfen, die dafür sonst noch möglich wären, ohne Aufschub ins Werk setzen zu lassen. Denn — so hätte sich namentlich Niccolò da Pisa, dem der damals noch junge Sforza in allem den Vorrang liess, geäussert — sowohl um sich zu verteidigen, als auch, um gegen die Belagerungsmaschinen der Angreifer vorzugehen, könnten sie sich nichts Entsprechenderes denken, obwohl sie schon vieles der Art gesehen hätten; und vor sämtlichen Behörden sowie den angesehenen Bürgern, die zur Teilnahme an der Beratung zugezogen waren, hätte sich Niccolò mit den Worten an Brunelleschi gewandt: „Meister Filipp, ich bin kein Schmeichler von Natur, so Gott weiss und wer mich sonst kennt; aber im gegenwärtigen Falle vermöchte ich nicht, Euch mehr Lob zu spenden, als Euch gebührt, und ich kann nicht umhin, es Euch ins Gesicht zu sagen: Ihr verdient die grösste Anerkennung, und die Republik ist Euch zu grossem Dank verpflichtet und ist glücklich zu preisen, dass sie einen Mann von Euren Fähigkeiten besitzt [1])." Da habe ihm der Meister errötend für seine freundlichen und werten Worte gedankt, und ihr Lob mit dem Hinweis abgelehnt, sie müssten nicht an ihm, sondern an die Wohlanschnlichkeit der anwesenden Behörde und vornehmen Bürger gerichtet werden. Und so seien denn die Vorschläge Brunelleschis, ohne im geringsten davon abzuweichen, zur Ausführung gekommen [2]).

Wahrscheinlich sieht der Wanderer, der heute von der Eisenbahnstation Cascine der Linie Empoli-Pisa gegen das etwa eine Stunde entfernt an einem der südlichen Ausläufer der Pisaner Berge in der Höhe gelegene Städtchen Vicopisano hinansteigt, einen Ueber-

---

Manfredis in Bologna (siehe Muratori, Script. XVIII, 666). Vergl. über ihn auch Ammirato, Istorie fior. Parte I, t. 2, p. 1081.

[1]) In etwas anderer Fassung und den Schauplatz der Scene nach Pisa verlegend, offenbar aber trotzdem aus Manetti schöpfend, legt auch Vasari an anderer Stelle dem Niccolò da Pisa ein ähnliches Lob Brunelleschis in den Mund: Wenn jeder Staat einen Mann wie Filippo besässe, dann wäre er auch ohne Waffen sicher (Vasari II, 379).

[2]) Frey a. a. O. S. 116 ff.

rest der Brunelleschischen Befestigungswerke in dem stattlichen, zinnengekrönten Mauerturm vor sich, der, den höchsten Punkt der ehemaligen Rocca einnehmend und schon von weitem sichtbar, über seinem Eingang auf einer Marmorplatte das stolze Wappen der Republik Florenz trägt. Wenn es gestattet ist, aus diesem Bruchstück einen Schluss auf das Ganze der Anlage zu ziehen, so hätte auch sie sich im Bereiche der mittelalterlichen Fortificationskunde bewegt, und wäre somit trotz der enthusiastischen Anerkennung durch die berufene Stimme eines Zeitgenossen nur eine Bestätigung für die oben bei der Besprechung des Castells von Rimini vorgebrachte Behauptung, dass sich die Verdienste Brunelleschis auf diesem Felde auf die ingeniöse, den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen angepasste Anwendung der seit langem in Uebung stehenden Grundsätze beschränkten, und dass es also ungerechtfertigt wäre, seinen Ruhm mit dem Ansinnen, er habe auch die Festungsbaukunst in neue Bahnen gelenkt, mehren zu wollen.

Neuntes Kapitel.

Brunelleschi, der Mensch.

Seine Charakteranlagen. — Anekdoten der Biographen hierzu. — Dichterische Versuche Brunelleschis. — Sein Sonettenkampf mit Giovanni da Prato. — Zeugnisse für seine Schätzung in den Urkunden und im Munde hervorragender Zeitgenossen. — Bürgerliche Stellung und Ehrenämter. — Brunelleschis äussere Erscheinung. — Sein häusliches Leben und seine Vermögensverhältnisse. Tod und Beisetzung im Dom.

So stünde denn das Bild des geistigen Schaffens unseres Helden, und damit seine Bedeutung für die Kunst seiner und aller folgenden Zeiten soweit vollständig vor uns, als wir es aus den vorhandenen Werken und den Nachrichten der Quellen wieder aufzubauen vermögen. Haben wir schon dabei manche Ungewissheit der letzteren schmerzlich empfunden, manchen Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit erheben, manche Lücken der Berichte mit Vermutungen und Annahmen ausfüllen müssen, — so steht es noch viel schlimmer um unsere Kenntnis von der Person und den Charaktereigenschaften, von der intimen Existenz und den Lebensschicksalen des Meisters, soweit sie sich nicht in seinem Schaffen abspiegeln. Denn von seinen Biographen erfahren wir über all diese Momente nur sehr weniges. Doch gebührt auch hier den paar Zeilen, worin sie sich direct darüber äussern, als der Grundlage, auf welcher wir unsere Darstellung aufbauen müssen, die erste Stelle.

Was vorerst die Charakteranlagen Brunelleschis betrifft, so rühmt Manetti schon an dem Knaben ebensowohl Lernbegierde und Gehorsam gegen seine Lehrer, als Furcht vor Schande, die mehr denn Drohungen und Strafen über ihn vermocht hätte, sowie Sucht nach Ehre, die er in allem seinem Thun erstrebte [1]).

[1]) Frey a. a. O. S. 64. Z. 34 ff.

Die gleichen Eigenschaften nun finden wir auch bei dem Manne wieder. Ruhmbegierde lässt ihn, den echten Menschen der Renaissance, sich in der Kunst stets die höchsten Aufgaben stellen und sie oft einer Welt von Hindernissen entgegen siegreich bewältigen, und der rastlose Trieb zu lernen verlässt ihn auch in seinem späteren Alter nicht. Jahre und Jahre lang sehen wir den Meister in Rom den tiefsten Studien über die Baukunst der Alten hingegeben, sehen wir ihn in Florenz der Lösung mannigfacher mechanischer Probleme nachhängen; und noch in reifem Alter treibt ihn sein Wissensdurst im Verein mit der Liebe zur Antike — wenn wir Vasaris Erzählung Glauben schenken dürfen — mitten aus dem Kreise der Freunde auf dem Domplatz, wie er steht und geht, nach Cortona, um einen römischen Sarkophag, den Donatello im Gespräch eben als besonders schön gerühmt hatte, kennen zu lernen[1]).

An dem fertigen Manne aber bewundert Manetti den grossen Verstand und den starken Willen, sowie die weit über das Gewöhnliche hinausreichende Begabung; namentlich aber hebt er auch den Mangel jeglicher Ueberhebung hervor. „Denn nie — so berichtet er — sah man ihn ein eigenes Werk herausstreichen oder sich damit brüsten, noch auch je sich mit einem Worte selbst loben, obwohl er ja in vielem seinen Zeitgenossen voraus war, und seinem, wie den kommenden Jahrhunderten die Bahnen wies. Dagegen war er mit der That zur Hand, wo es irgend not war, und schwer zu erzürnen, ausser er wäre durch etwas gereizt worden, was ihm zum Trotz oder aus Nichtachtung geschah. Gegen die Freunde war er liebreich und hilfsbereit, und gerne liess er denen, die ihm dessen würdig dünkten, seine Empfehlung angedeihen oder auch, wen er lernbegierig sah und für begabt hielt, an seinen Belehrungen teilhaben. Doch ging er hierin wie in allen anderen Dingen klug und vorsichtig zu Werke“[2]). — Vasari aber ergänzt die Angaben seines Vorgängers aus einer Quelle, die wir nicht nachweisen können, dem etwas abstracten Charakter seiner Sätze nach aber in ihm selbst vermuten, mit dem Zusatz, der Himmel habe Brunelleschi neben seinem künstlerischen Genie auch sonst mit trefflichen Eigenschaften ausgestattet, als da sind: Güte und Zuvorkommenheit gegen die Freunde, Leidenschaftslosigkeit des Urteils, Anerkennung

[1]) Vasari II, 339.

[2]) Frey a. a. O. S. 61, Z. 24 und S. 67, Z. 19 ff.

fremden Verdienstes. Hintansetzung des eigenen und des Interesses der Freunde zu dessen Gunsten. Er habe Selbsterkenntnis besessen und diese schwierige Tugend am eigenen Beispiele manchen anderen gelehrt; er sei stets bereit gewesen, dem Nächsten zu helfen, sei ein Todfeind des Lasters, ein Freund aller, die die Tugend übten, gewesen. Seine Zeit habe er nie vergeudet, sich stets um die eigenen oder die Arbeiten anderer bemüht, wenn er nicht gerade — immer hilfsbereit — seinen Freunden Besuche abgestattet hätte [1]).

Wie hat uns nun, diesen Berichten der Biographen gegenüber, den grossen Meister die Geschichte seiner Bauten enthüllt, wenn wir darin, was die subjective Seite seiner Persönlichkeit betrifft, zumeist auch nur zwischen den Zeilen lesen konnten?

Eine schöpferische Phantasie, deren Empfänglichkeit und Fruchtbarkeit selbst inmitten der verschwenderischen Fülle an künstlerischer Begabung, die jene Epoche auszeichnet, staunende Bewunderung erregt; ein Thatendrang, der den leeren Schein als nichtig weit von sich weist (aveva la mente più diretta al fare che a parere [2]); ein Ehrgeiz, der mit allen Kräften darnach strebt, seine Fähigkeiten stets in den Dienst der höchsten Aufgaben stellen zu dürfen, vereinigte sich bei ihm nicht nur mit einer ungewöhnlichen Weite des geistigen Horizonts und einer vielseitigen Beherrschung der positiven Kenntnisse seiner Zeit, sondern zugleich — was viel seltener der Fall ist — mit dem schärfsten Verstande, mit prüfender Voraussicht, nie ermattender Willenskraft und hartnäckiger Energie. Dieser Complex von Geistes- und Charaktereigenschaften liess ihn stets die Mittel und Wege finden, um für die hohen Conceptionen seiner Schöpfungskraft die Möglichkeit der Verwirklichung zu gewinnen und diese dann auch unter Besiegung aller im Wesen der Sache oder im Zufall der Verhältnisse gelegenen Hemmungen, die ihr von Anbeginn entgegenstanden oder sich ihr im Laufe der Durchführung entgegenstellten, das Auge unverwandt ans Ziel gerichtet, ins Werk zu setzen.

Dass unser Held alle diese Gaben besass, dafür liefert die Ge-

---

[1]) Vasari II, 328. Vergl. auch die Stelle p. 383, wo unser Autor vom Schmerze der Künstlergenossen beim Tode Filippos berichtet, „zumeist aber der armen, denen er ohne Unterlass Wohlthaten erwiesen hatte".

[2]) Manetti bei Frey a. a. O. S. 72, Z. 11.

schichte der Hauptschöpfung seines Lebens das unzweifelhafteste Zeugnis. Auch bedarf es, um dieses dafür reden zu lassen, nicht etwa der fabulösen Ausschmückungen, die die Biographen daran gehängt haben. Die riesenhafte Grösse des Unternehmens an und für sich, die Besiegung von Schwierigkeiten, die sich erst im Verlaufe seiner Durchführung selbst enthüllten, weil kein Präcedens dafür bestand, sind Thatsachen, vor deren Beredsamkeit die kleinlichen Ränke und Mittelchen jede Bedeutung einbüssen müssen, die ihnen die Biographen beizulegen bestrebt sind, um damit die das gewöhnliche Menschen- und Künstlermass überragende Höhe ihres Helden zu illustrieren. Und doch sind sie, selbst als blosse Erzeugnisse mythenbildender Volksphantasie, für den späten kritischen Beobachter überaus wertvoll, weil sie bezeugen, dass diese ihr Bild von dem grossen Meister aus allen den wesentlichen Geisteseigenschaften und Charakterzügen formte, die wir ihm oben auf Grund der Geschichte seines Lebens und seiner Werke beilegten, dass er sonach als Träger derselben der Tradition auch in der That überliefert sein musste. —

Wenn nun aber sein Verhalten in einzelnen Fällen, deren Kenntnis uns indes auch bloss durch Vermittelung der Ueberlieferung überkommen ist, mit dem Wesen seiner Persönlichkeit, wie es sich als Summe jener Einzelvorzüge darstellt, in Widerspruch zu geraten scheint, so finden diese Fälle bei näherem Erwägen der Umstände doch stets ihre natürliche Erklärung. So bei der Wettbewerbung um die Baptisteriumpforte die schroffe Abweisung der Uebernahme ihrer Ausführung in Gemeinschaft mit seinem Rivalen Ghiberti darin, dass Brunelleschi sich schon dazumal vor allem als Architekten fühlte, seine Ziele als solcher durch die Uebernahme einer langwierigen Arbeit der Bildhauerkunst im Verein mit einem Genossen nicht nur nicht gefördert, sondern geradezu gefährdet sah und sich aus dem Ergebnis eines solchen Compagniegeschäfts nicht genügenden Ruhm für sich selbst versprach, um dafür seine Ausbildung und Thätigkeit als Architekt einzusetzen. Trug er sich ja doch gewiss schon zur selben Zeit mit dem Gedanken seines Römerzuges, — dieser aber wäre selbstverständlich mit der Annahme des in Rede stehenden Auftrages in weite Ferne gerückt worden. So auch bei jenem Zwischenfall, wo unser Held das Modell, das er für den Mediceerpalast verfertigt hatte, scheinbar im ersten heftigen Zorn über das Scheitern des Unternehmens zerschmetterte. Aber war es

nicht vielmehr eine gerechte Aufwallung seines Künstlerstolzes, die ihn sein Werk vernichten hiess, als ihm — nachdem er sein Bestes an die Gestaltung der Aufgabe gewandt — politische Erwägungen entgegengestellt und seine Ideen aus Gründen dieser Art für nicht durchführbar erklärt wurden? War ja doch damit jede Hoffnung für ihn abgeschnitten, seinen Entwurf binnen absehbarer Zeit in der geplanten Grösse und Pracht verwirklicht zu sehen; was sollte ihn da das Product seiner Mühen noch weiter daran erinnern, dass er um ihre Früchte getäuscht worden war!

Für eine bisher noch nicht berührte Seite im Wesen Brunelleschis, die er gleich manchem seiner Kunstgenossen aus der heimatlichen Erde sog und in der scharfen Luft des florentinischen Lebens sicherlich oft zu üben Gelegenheit fand, haben uns die Biographen in einigen Anekdoten, die sie ihren Berichten gelegentlich einflechten, kennzeichnende Züge aufbewahrt. Sie zeigen uns des Meisters kaustischen Humor, seine satirische Ader, seinen ironischen Witz, seinen schlagfertigen, um treffende Erwiderungen nie verlegenen Verstand.

Des ergötzlichen, von Brunelleschi samt einigen gleichgesinnten Freunden in Scene gesetzten Schwankes mit dem Grasso legnaiulo, dessen Humor uns heute für das Opfer ihrer Laune etwas zu grausam scheinen will, haben wir oben ausführlich gedacht (siehe S. 44), auch eben erst die schlagende Antwort angeführt, die Brunelleschi Papst Eugen IV. im stolzen Bewusstsein seines Könnens mit dem Archimedischen: Dic ubi consistam, coelum terramque movebo zurückgab, als dieser ihn im Hinblick auf seine unscheinbare Gestalt mit etwas spöttischem Wohlwollen befragte, ob er denn der Mann sei, der den Mut hätte, die Welt aus ihren Angeln zu heben, wie dies Cosimo de' Medici in seinem Empfehlungsschreiben versichert hatte. Vasari macht ihn überdies bei Gelegenheit eines der Dispute, wobei es sich darum handelte, die Möglichkeit der Ausführung der Kuppel nach seinem Plane darzuthun, zum Vater der Anekdote mit dem Ei, die wir noch heute — allerdings nicht unter seinem, sondern seines ebenbürtigen Landsmannes Columbus Namen — im Schatze unserer geflügelten Worte bewahren[1]). Ferner verdanken wir dem Aretiner

[1]) Vasari II, 347. Dem Entdecker Amerikas ward sie erst 15 Jahre nach Erscheinen der Vite Vasaris durch den Historiker Benzoni, wie er ausdrücklich bemerkt, nur auf Grund der Tradition in den Mund gelegt. Die

— aus nicht nachweisbarer Quelle — den ihm oben (S. 18) nacherzählten Bericht über die handgreifliche Lehre, die Brunelleschi seinem Freunde Donatello angedeihen liess, als dieser seinen Christus am Kreuz von der durchaus objectiven Kritik des Genossen ungerecht verurteilt wähnte und in seiner aufbrausenden Art darauf mit einer Verdächtigung von Brunelleschis bildnerischem Können geantwortet hatte. Endlich legt ihm derselbe Autor ein beissendes Wort gegenüber seinem Rivalen Ghiberti in den Mund. Als er nämlich einst gefragt wurde, was er denn für das Beste hielte, was dieser je gemacht, hätte er erwidert: dass er Lepriano endlich verkauft habe. So hiess nämlich ein Landgut, dessen Ertrag nicht zur Hälfte die darauf gewandten Kosten gedeckt habe, so dass Ghiberti, der Sache überdrüssig, sich seines Besitzes schliesslich entäusserte [1]).

Auch jener Angabe der Biographen ist am schicklichsten an dieser Stelle im Zusammenhange mit dem eben Erörterten zu gedenken, wonach Brunelleschi es liebte, sich seinen Unwillen über den Dünkel und die Unwissenheit derer, die ihre Kräfte überschätzten und mit seinem Wissen und Können glaubten in die Schranken treten zu dürfen, in Spottsonetten von der Seele zu dichten, worin er dann die volle Schärfe seiner Satire walten liess und den Uebermut seines Gegenparts in der Lauge seiner Ironie völlig ertränkte. Dass der Meister sich hierzu gerade der gebundenen Redeform bediente, haben wir indes nicht etwa als das Zeugnis einer besonderen dichterischen Begabung zu fassen. War doch das Sonett schon dazumal ein gewohntes Rüstzeug jedes halbwegs aufgeweckten, geschweige denn belesenen und gebildeten Florentiners, nicht allein um damit etwa den Preis der Poesie zu erringen, sondern öfters auch, um mit seiner Hilfe die erbittertsten Kämpfe auf dem Felde prosaischer Interessen zu schlagen. Zeugnis dessen, um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen, die dichterischen Auslassungen eines Burchielli, Bellincioni und früher Ant. Pucci's, Franco Sacchettis, ja eines der berühmtesten Vorläufer Brunelleschis im Gebiete

Priorität Vasaris bezw. Brunelleschis erscheint damit unzweifelhaft dargethan (siehe Girol. Benzoni, La Historia del mondo nuovo. Venezia 1565, p. 12).

[1]) Vasari II, 382.

der Kunst, Adrea Orcagnas. So darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn auch ein Geist wie Brunelleschi, der sich auf dem Felde der zeitgenössischen Litteratur seit seiner Jugend umgesehen, der namentlich aus dem Studium von Dantes heiligem Gedicht eine Lebensaufgabe gemacht hatte, der auch sonst seinen Gedanken nicht nur logischen, sondern wie ihm sogar urkundlich nachgerühmt wird (die Operai bezeichnen ihn einmal als vir eloquentissimus), geradezu beredten Ausdruck zu verleihen verstand, zu dem beliebten Mittel griff, wo es galt, einem unbequemen Rivalen oder Gegner kurz und bündig seine Meinung über den Mann und sein Werk zu sagen, oder sich dessen gleichheitliche Zudringlichkeiten vom Leibe zu halten. Denn wenn er auch, oder eben weil er bescheiden war, so war ihm doch Anmassung und Ueberhebung — und doppelt, wenn sie sich nicht einmal auf Talent und Kenntnisse stützte — verhasst und verstand er es gar wohl, den eigenen Wert, dessen er sich bewusst war, gegen ihre Angriffe zu wahren. Mit vollem Recht werden wir daher das Juvenalische: Facit indignatio versum gerade auch auf seine poetischen Ergüsse zu beziehen haben, dagegen ein Urteil darüber, ob auch dessen Prämisse auf sie anzuwenden wäre, bei dem spärlichen Material, das uns vorliegt, nicht auszusprechen wagen.

Denn von den wenigen Sonetten, die Brunelleschis frühester Biograph bei solchem Anlass entstanden erwähnt, hat sich leider keines erhalten: weder die, womit er die Anmassung Donatellos strafte, als dieser bei der Verkleidung der Altarwand in der Sacristei von S. Lorenzo eigenmächtig, ohne Rat und Einwilligung Brunelleschis einzuholen, vorgegangen war, und womit er die Verantwortung für die von ihm dabei begangenen Fehler von sich wies (siehe oben S. 196); noch auf dasjenige, welches er gegen die Ueberhebung Ant. Manettis, des Modellschreiners, schleuderte, als dieser sich vermessen hatte, bei der Wettbewerbung um die Kuppellaterne mit ihm in die Schranken zu treten, und nachdem er unterlegen war, seinem Zorn durch die Beschimpfung des Meisters Luft machte (siehe oben S. 144). Allem nach waren es Schöpfungen einer mehr sarkastischen als poetischen Ader, — wie denn Manetti von dem letzterwähnten Sonett anführt, der Getroffene hätte es nicht nur, solange Brunelleschi lebte, sondern sogar bis zu seinem eigenen Tode nie wieder verwunden.

Wenn nun schon der ebengenannte Gewährsmann berichtet, er habe diese Sonette, die er früher teils selbst in Händen gehabt,

teils vortragen gehört hätte, beim Niederschreiben seiner Biographie nicht wieder zu beschaffen vermocht [1]), so ist uns dafür ein anderes, von keinem der Biographen erwähntes Erzeugnis der streitbaren Muse unseres Meisters in einer zu Beginn des Cinquecento zusammengetragenen Sammlung von Gedichten überkommen. In diesem Falle war er allerdings selbst der Angegriffene, schlug dafür aber auch den Gegner um so glänzender aus dem Felde. Es war dies jener Giovanni Acquettini von Prato, den wir in unserer Darstellung des Baues der Domkuppel als einen der Mitbewerber beim Concurs um die Modelle dazu und um manche Detailconstruction an dem Baue selbst, seit 1420 aber als einen der beiden Stellvertreter der Hauptprovveditoren öfters zu erwähnen Gelegenheit hatten. Ausser seinem Gutachten vom Jahre 1425, worin er die vermeintliche Abweichung von der ursprünglich festgestellten Wölbungslinie der Kuppel und ihre mangelhafte Beleuchtung nach dem zur Ausführung angenommenen Modell einer scharfen Kritik unterzieht, scheint er indes nie in die Lage gekommen zu sein, seine Thätigkeit in der eben angeführten Eigenschaft zu entfalten [2]). Dies nun, vielleicht mehr noch die geringen Erfolge, die seine Bemühungen in den Concurrenzen um das Kuppelmodell gehabt hatten, scheinen den geistig unzweifelhaft regsamen, nach vielen Richtungen kenntnisreichen, wohl auch von seinem Wissen gerade auf dem Gebiete der Architektur über Gebühr eingenommenen Mann (dem wir wissen nichts davon, dass er damit praktische Erfolge errungen hätte), keine Ruhe gelassen zu haben, bis er sein Mütchen an dem glücklichen Nebenbuhler in einem giftschwangern Sonette folgenden Inhalts gekühlt hatte:

O Brunnen du der Dummheit, nicht zu klären,
Unsinnig Vieh, das durchzusetzen meint
Mit Trotz, was allen sonst unmöglich scheint,
Dein Afterwissen wird sich nicht bewähren!

Die Menge, gläubig einst für deine Lehren,
Traut nimmer dir, seit ihre Hoffnung trog:
Es ist undenkbar, was ein Prahlhans log:
Dass Wahngebild' in Wirklichkeit sich kehren.

---

[1]) Frey a. a. O. S. 110 u. 113 und oben S. 144 u. 196.

[2]) Vergl. das oben S. 70 Anm. 2, S. 73 Anm. 2 und S. 125 über ihn Gesagte. Näheres über sein Leben und seine Schriften in der an den beiden letzten Stellen angeführten Litteratur.

Wenn doch dein Ungetüm, das hirnverbrannte,
Erstünd' (unmöglich ist's, wie mir's bewusst),
Nicht mag ich fürder dann erklären Dante.

Selbst enden will mein Leben ich mit Lust.
Doch fürchtet, Thor, dich nicht, wer dich erkannte:
Denn was du planst ist wenig, wen'ger was du thust!

Dass es sich in Giovannis Pamphlet um die Kuppel handelt, leidet keinen Zweifel; dass ihr Bau sich im ersten Stadium befand, als sein Autor es in die Welt schickte, ist seinem Inhalt deutlich zu entnehmen, wird überdies auch durch die in der elften Zeile enthaltene Anspielung bestätigt: wir wissen, dass Giovanni seit 1426 seines Amtes als öffentlicher Erklärer der göttlichen Comödie enthoben war, somit musste er seine Invective vorher verfasst haben. Seine Zweifel an dem Gelingen des ohne Gleichen dastehenden Unternehmens waren also in dessen damaliger Phase wenigstens begreiflich, — ebenso natürlich war es aber auch, dass sein Schöpfer sie in folgendem Antwortsonett mit aller Entschiedenheit zurückwies:

Wenn uns von Gott ward Hoffnung eingegeben,
O du der einem Vieh an Dummheit gleicht,
Dann hemmt uns menschlich Zagen nicht so leicht
Zur höchsten Schaffenskraft uns zu erheben.

Des Thoren keckes Urteil muss erleben,
Dass Wirklichkeit nicht seinen Träumen gleicht,
Indes ein Weiser stets sein Ziel erreicht;
Denn nur nach Ausführbarem geht sein Streben.

Dein Faseln lässt von Schule nichts verspüren:
Nur Unverstand bezweifelt, was Natur
Und Kunst vereint zu sich'rem Ende führen.

Darum vernichte deine Reime nur,
Denn Ungereimtheit wird am Werk nicht rühren,
Das zu bekritteln Thorheit sich verschwur.

[Uebers. von H. Semper[1]).]

[1]) Die beiden Sonette finden sich in der handschriftlichen Gedichtsammlung der Nationalbibliothek zu Florenz aus dem Jahre 1512, die den Titel führt: Sonetti del Burchiello e altrj, Cod. Magl. VII. 7. 1168, fol. 121v und 122r (alt). Dorther sind sie zuerst veröffentlicht in den Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d' altri poeti Fiorentini alla Burchiellesca. Londra

Beide Gedichte sind nach mancher Richtung merkwürdig. Sie bieten ein lehrreiches Beispiel dafür, was alles man dazumal mit den Waffen der Poesie glaubte auskämpfen zu sollen, und wie wenig Gewicht man dabei auf die ritterliche Führung dieser Waffen legte! Sie offenbaren uns ferner den Künstler, der sich doch auf dem

---

1757. P. IV, p. 244 u. 245, sodann in Atess. Wesselofskys Il Paradiso degli Alberti, Bologna 1867, Vol. I, Parte 2. p. 74 et 75, in dem begleitenden Text zum Autograph Giovannis da Prato bei Pini und Milanesi, Scrittura d' artisti, Firenze 1869, No. 17 und neuestens mit emendiertem Text und Erläuterungen von C. Guasti, Un disegno di Giovanni di Gherardo da Prato poeta e architetto, concernente alla Cupola di Santa Maria del Fiore in dessen Belle arti, opuscoli descrittivi e biografici, Firenze 1874, p. 122. Wir lassen beide in der Originalfassung des Textes folgen:

Sonetto di messer Giovanni Acquettinj da Prato a Pippo di Ser Brunelesco.

O fonte fonda e nizza d ignioranza,
Pauper animale et insensibile,
Che vnoi lo neierto altrnj mostrar visibile;
Ma tua archimia nichil (h)abet substanzia.

La insipida plebe, sua speranza
Omai perdnta, laedecredibile (statt la ode 'ncredibile):
Ragione non da, chella cosa inpossibile
Possibil facej huomo sine substanza.

Ma sel tuo badalone, chen aque vola,
Viene a perfetione, che non può essere,
None chedi lega Dante nella schuola,

Ma vo con le mie manj finire mio essere:
Perchio son cierto di tno mente fola,
Che poco saj ordire e vie men tessere.

Sonetto per risposta al sopra detto fa Pippo di Ser Brunellesche.

Quando dall alto cie dato speranza,
O tu chaj efigia danimale resibile,
Perviensj all nomo lasciando il corruttibile.
E a da gindicare somma possanza.

Falso gindizio perde la baldanza.
Che sperienza gli si fa terribile:
Lhuomo saggio nona nulla dinvisibile,
Sinon quel che non e, pereha manchanza.

Et quelle fantasie dun nonsj sicola (statt senza scuola):
Ognj falso pensiero non vede l' essere
Che larte da, quando natura invola.

Adunque eversj tnoj conviene stessere,
Che non rughiano il falso alla charola
Dopo che l tuo inpossibile viene all essere.

Man bemerke, dass die Antwort die Reime des Angriffssonetts beibehält, — eine in den poetischen Ergüssen alla Burchiellesca gebräuchliche, mit dem Namen: Sonetti fatti per motti bezeichnete Eigentümlichkeit. An der Authenticität beider Sonette zweifeln die besten Kenner der Litteratur jener Zeit nicht. In der That schliesst schon die Verschiedenheit des Tons, der Ausdrucksweise

litterarischen Felde selbstschaffend nur ganz ausnahmsweise bewegt, als ebenso gewandten Stilisten, wie den Schriftsteller von Fach, den Dichter, Danteerklärer und Verfasser des Paradiso degli Alberti. Freilich ist nicht zu verkennen, dass diesen Leidenschaft und die Verbitterung über seine vermeintliche Zurücksetzung gegen Form und Inhalt seiner Invective blind machen, während Brunelleschi selbst da, wo er in seinen heiligsten Interessen angegriffen wird, vornehm bleibt und dem Gegner nicht mit dessen Waffen, der beleidigenden Grobheit und absprechenden Ueberhebung, sondern mit dem festen Glauben an seine Sendung und dem stolzen Bewusstsein, ihr gewachsen zu sein, entgegentritt.

Dem im Sonett Acquettinis überlieferten Zeugnis von Neid und Geringschätzung — dem einzigen aus dem Munde eines Zeitgenossen —

---

und der Beherrschung der sprachlichen Mittel eine Fälschung in der Art, dass sie hinterher von einem und demselben Verfasser wären gedichtet worden — und nur um eine solche könnte es sich ja in diesem Falle überhaupt handeln — von vornherein aus. Dagegen wird man das folgende Gedicht der gleichen Sammlung (p. 77 alt), das sich unter einer Reihe von Sonetten Orcagnas findet und über der durchstrichenen ursprünglichen Aufschrift: Sonetto che chontrafa l' orcagnio den von anderer Hand geschriebenen Titel: di fil' po di ser brunellescho trägt, eben wegen seiner vollständig der Manier des Burchiello folgenden Art, die von der in den obigen authentischen Versen unseres Meisters durchaus abweicht und im Gegensatz zu ihrer klaren Fassung seinen Sinn kaum zu enträtseln gestattet, ihm nicht belassen können:

Pannj alla burchia e visj barbizecchj
Attj travoltj e p(er)sone sconnesse
Parieno in trescha come giente besse
A ghiusa di virtu si rendon ciechj

Aj arte sue morata che pur rechj
Humana propieta machittj elesse
Altro che ingnioranza quivj resse
Cierchando per lovero con gli occhj biehj

Natura pazza schaglia pazzj efettj
Perchanno asomigliare le lor chagione
Onde conviene che cosj larcho giettj

Benche gnioranza non mertj sermone
Se tacidj pensierj fussin piu rettj
Darien comforto aehj colvero sapone.

steht nun aber eine Reihe von Aeusserungen hoher Verehrung und ungeteilter Anerkennung des Genies, der Kenntnisse und der Bildung unseres Helden seitens der leitenden Männer des florentinischen Staates und sonst der Besten seiner Zeit gegenüber. Ihnen, die teils in gleichzeitigen Urkunden, teils in der Litteratur niedergelegt sind, ist aber dem Gewichte ihrer Gewährsmänner nach ganz andere Bedeutung beizumessen, als der bittern Anfeindung jenes in seiner eigenen Sache nicht ganz unanfechtbaren Zeugen. Wir haben oben (S. 351 u. 363) der auszeichnenden Weise gedacht, womit ihn die obersten Magistrate seiner Vaterstadt einmal als „vir perspicacissimi intellectus et industriae et inventionis admirabilis", ein andermal als „uno valentissimo et singularissimo huomo" hervorheben. Und keiner geringeren Anerkennung hatte er sich von seiten seiner Volksgenossen zu erfreuen. Denn sie wählten ihn unter jene Bürger — die angesehensten und unbescholtensten in ihrer Mitte —, aus deren Zahl dann jeweils für eine zweimonatliche Amtsdauer die acht Prioren ausgelost wurden, — bekanntlich im Verein mit dem Gonfaloniere di giustizia die höchste Executivbehörde der Republik. In der That finden wir auch unsern Meister einmal, im Mai und Juni 1425, für das Viertel S. Giovanni, in dem er seine Wohnung hatte, mit der Priorenwürde bekleidet, und seine beiden Hauptbiographen fügen ihrer hierauf bezüglichen Nachricht überdies die Bemerkung bei, er habe auch sonst andere Aemter, wie es das Erfordernis mit sich brachte, versehen, und sich darin stets als ein Mann ernsten und bedächtigen Urteils bewährt[1]). Doch lassen sich für die Thätigkeit

[1]) Manetti bei Frey a. a. O. S. 64, Z. 6 ff. und Vasari II, 361. Dieser führt dafür fälschlich das Datum von Mai und Juni 1423 an, was sich durch die übereinstimmende Angabe der gleichzeitigen Priorenverzeichnisse, die die Amtswaltung Brunelleschis zwei Jahre später verzeichnen, widerlegt (vergl. unter anderen Giov. Morellis Ricordi in den Delizie degli eruditi toscani von Fr. Ildefonso di San Luigi, Firenze 1785, t. XIX, p. 70). Dass Künstler im obersten Magistrat des Staats sassen, kommt wohl, doch nur in ganz vereinzelten Fällen, auch schon früher vor. So bekleidete Cambio, der Vater Arnolfos, im Jahre 1293, Benci di Cione 1367 und 1374 und Matteo Angeni, Capomaestro von Orsanmichele 1415 die Priorenwürde (siehe Frey, Loggia de' Lanzi, Berlin 1885, S. 85 u. 106; Passerini, La Loggia di Or Sanmichele, Firenze 1865, p. 25 nota 2). Aus späterer Zeit wüssten wir dafür kein Beispiel anzugeben, ausser etwa das des Intarsiators Manno di Benincasa, der 1436 als einer der Prioren, — sowie das des Ghiberti und Michelozzo, die im Jahre 1444 bezw. 1462 als Mitglieder eines der beiden, den Prioren bei-

Brunelleschis in anderen öffentlichen Aemtern acteumässige Belege nicht beibringen.

Ueberhaupt treffen wir seinen Namen nur noch einmal in Verbindung mit einer Angelegenheit politischen Charakters urkundlich verzeichnet. Zu Beginn des Jahres 1429 war angesichts der Kriegsgefahren, die den Staat bedrohten, unter der Bürgerschaft eine Bewegung entstanden, die die Vereinigung der Parteien erstrebte. Auf den Vorschlag eines der politischen Führer hatten am 29. Januar 1429 viele Bürger sich vor der Signorie durch einen Schwur, dessen Bruch als Vaterlandsverrat geahndet werden sollte, verpflichtet: rimettere le injurie, diporre ogni odio, spogliarsi al tutto d'ogni setta e partialità, solo attendere al bene a lo honore et alla grandezza della Republica, dimenticare ogni dispiacere ricevuto infino a questo dì, per passioni di parte o di sette, o per qualunque altra cagione. In den Listen nun, welche die Namen derjenigen registrieren, die in der Folge den gleichen Eid leisteten (man nannte dies mit dem amtlichen Ausdruck: giurare per l' unione de' cittadini), findet sich unterm 12. Februar auch unser Meister eingetragen [1]).

Aber nicht bloss Behörden und Bürgerschaft, auch seine unmittelbaren Vorgesetzten beim Kuppelbau, die Vorstände der Wollzunft und der Domopera, wussten den Wert des Mannes vollauf zu würdigen. Zeugnis dessen, dass sie ihm in dem Beschlusse, wo es sich darum handelt, ihm mit der lebenslänglichen Leitung des Laternenbaues zu betrauen, das Prädicat: vir ingenii perspicacis beilegen, und als er stirbt, seine — des eloquentissimi et ingeniosi viri — öffentliche Beisetzung im Dom decretieren, — eine Ehre, die in Florenz nicht eben freigebig verschwendet wurde. In unserem Falle gewinnt sie durch die zusätzliche Bestimmung noch besondere Bedeutung, es mögen über dem Grabe sein lebensgetreues Marmorbild samt einigen der Entwürfe (designis), die er beim Kuppelbau ausgeführt, und ausserdem „aliqua carmina denotantia industriam et virtutem eius circha architecturam" angebracht werden, — alles dies „sowohl

---

geordneten Collegien, jenes der zwölf Buonomini vorkommen (siehe oben S. 118 Anm. 1, Passerini a. a. O. und Vasari II. 438 nota 2). Michelangelo, der im September 1521 auch unter die Prioren ausgelost war, durfte sein Amt nicht antreten (Vasari VII. 363).

[1]) (C. Guasti) Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il comune di Firenze dal 1399 al 1433. Firenze 1867—73. Vol. III, p. 166.

zu seinem eigenen ewigen Ruhm und zu seinen Ehren, als um der Ehre des florentinischen Staates willen, wie auch um dem Toten dessen Dankbarkeit und namentlich auch die der Zunft der Wollenweber zu bezeugen, in deren Auftrag der Meister stets mit aller Sorgfalt, allem Eifer und Geschick sich bemüht habe"[1]).

Und nicht weniger laut, wie diese Worte der Urkunden, verkünden die Stimmen hervorragender Zeitgenossen, die wir durch die Biographen kennen lernen, Brunelleschis Lob und seinen Ruhm. Schon dass ihn ein Cosimo Medici, Toscanelli, Alberti, Traversari, Niccolò Niccoli ihres Umganges würdigten, spricht für seine nicht gewöhnliche Geistesbildung[2]). Hören wir aber vollends, wie enthusiastisch sie über ihn urteilen, so dürfen wir kaum anstehen, ihn auf die gleiche Stufe mit diesen auserwählten Geistern zu stellen. So ist uns von Cosimo, dem Alten, die Aeusserung überliefert, er habe kaum je mit einem Manne von grösserem Verstande und höherem Geiste, dem gegenüber er selbst sich klein vorkomme, Umgang gepflogen[3]). Und aus dem Munde Paolo Toscanellis, des vertrauten Freundes Brunelleschis, hat Manetti seiner Schrift das Urteil einverleibt, er halte sein bahnbrechendes Wirken als Wiederbeleber der antiken Baukunst für das geringste seiner Verdienste und Thaten (virtù e practica), weil es nur der notwendige Ausfluss viel höherer Eigenschaften sei: eines hochstrebenden, dabei umsichtigen und von allem Guten erfüllten Sinnes, der nichts von Gemeinheit, von Schwäche oder Anmassung und Vermessenheit an sich trage, wie es bei Leuten seines Standes so oft vorkomme, weshalb es denn auch, um so Grosses zu vollbringen, nicht genüge, nichts anderes als bloss Künstler zu sein[4]). — Wie hoch zwei der berühmtesten Condottieri ihrer Zeit unsern Helden schätzten, wie sie — mochte es auch ihrem Kriegerstolz schwer fallen — doch nicht anstanden, in

---

[1]) Gnasti, doc. 95, 119 u. 120. Auch hier enthüllt sich indes der auf möglichste Sparsamkeit bedachte, wo nicht gar ins Knauserige ausartende Genius loci: die Opera resolviert wohl den Marmor und die nötigen Maurer, alle übrigen Unkosten für die Leichenceremonie und die sonstigen Arbeiten schiebt sie jedoch den Erben zu!

[2]) Vespas. da Bisticci Vite di Uomini illustri etc. Firenze 1859. p. 479.

[3]) Die Quelle dieses Ausspruchs ist das Libro d' Antonio, woher es die drei Codices Strozziano, Petrei und Gaddiano, wie auch Vasari übernommen haben. Vergl. weiter unten im Anhang II, 2 Anm. 19 und Vasari II. 372.

[4]) Frey a. a. O. S. 77. Z. 24 ff.

öffentlicher Versammlung zu erklären, er allein sei eine ganze Armee wert, wurde oben (S. 381) ausführlich erzählt, und so ist hier nur noch des ehrenden Ausspruchs zu gedenken, den Vasari einem dritten hochangesehenen Kriegsherrn damaliger Zeit, dem Markgrafen Giov. Francesco Gonzaga, der den Meister ausserordentlich hoch hielt, in den Mund legt: Florenz sei eines Bürgers wie Filippo ebenso würdig, wie er einer so vornehmen und schönen Heimat [1]).

Bedeutsamer aber können wir die Reihe dieser zeitgenössischen Zeugnisse für die Wertschätzung unseres Helden nicht schliessen, als indem wir darauf hinweisen, wie ihm sein Kunstgenosse Filarete kaum ein halbes Menschenalter nach seinem Tode schon als den unbestrittenen Begründer der neuen Baukunst preist [2]), und wenn wir dem Leser das Schreiben ins Gedächtnis rufen, womit L. B. Alberti, ein Ebenbürtiger im Reiche des Geistes, wenn auch nicht ganz in dem der Kunst, dem verehrten Manne seine Abhandlung über die Malerei zueignet. In diesem „Heroldsruf der künstlerischen Renaissance" — wie die Widmung Albertis treffend bezeichnet wurde — wendet sich der Verfasser, nachdem er des Aufschwungs der Künste und der unerreichbaren Verdienste Brunelleschis um den Bau der Domkuppel in den von uns schon oben (S. 121 Anm. 1) wiedergegebenen hohen Worten gedacht, nochmals mit der Aufforderung an ihn: er möge fortfahren — wie er es ja von Tag zu Tag thut — in der Lösung von Aufgaben und in der Schöpfung von Werken, durch die sich sein wunderbarer Geist immerwährenden Ruhm sichere. Und nun schliesst er mit der Bitte, in der allein schon sich ein ganzer Loheshymnus auf die geistige Grösse unseres Helden verbirgt, wenn man erwägt, von wem sie vorgebracht wird: es möge ihm gefallen, sein Buch zu lesen und dessen Fehler zu verbessern; denn von ihm, dem gelehrten Freunde, wünschte er vor allem berichtigt zu sein, auf dass die Nörgler nicht über ihn herfallen [3]).

---

[1]) Vasari II, 379.

[2]) Et benedico l'anima di Filippo di Ser Brunellescho cittadino fiorentino famoso e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello hedificare, per modo che oggi dì in altra maniera non s'usa, se non è all'antica (siehe v. Oettingen, Antonio Averlino Filaretes Tractat über die Baukunst, Wien 1890, S. 272).

[3]) L. B. Alberti Della Pittura Libri tre, in dessen „Kleineren kunsttheoretischen Schriften", herausgegeben von H. Janitschek, Wien 1877, S. 49:

In welche Form hatte nun aber die Natur solch hohen Geist eingeschlossen, und wie lebte, wie waltete der grosse Künstler im täglichen Thun und Treiben zwischen den vier Wänden seiner Behausung? Es sind dies Fragen, die der freundliche Leser, der uns bis hierher gefolgt ist, gewiss zum Schlusse an uns richtet. Wie interessant nicht nur, sondern für unsere Kenntnis und Auffassung seines menschlichen Wesens geradezu entscheidend wäre es, unsern Helden, der ja — hierin manchem seiner Genossen und Freunde, vor allem Donatello ungleich — keine sanguinische, sich nach aussen ausgebende Natur war, in der Intimität seines Lebens belauschen, den sein geniales Schaffen begleitenden Momenten allgemein menschlicher Bedeutung im einzelnen nachgehen zu können! Leider vermögen wir über alles, was dies Gebiet betrifft, nur sehr unzureichenden Bescheid zu geben. Die Biographen lassen uns hier mit ihren Mitteilungen fast gänzlich im Stich, und was wir des Meisters Steuereinbekenntnissen — bekanntlich einer für die Lebensläufe florentinischer Künstler des Quattrocento sonst so wertvollen und mitunter reich fliessenden Quelle — zu entnehmen im stande sind, genügt bei weitem nicht, unsere Neugierde auch nur halbwegs zu befriedigen.

In seiner äusseren Erscheinung war Brunelleschi nach Vasaris Bericht (Manetti sagt nichts darüber) unscheinbar, hager von Gestalt und von wenig einnehmenden Zügen[1]). In der That finden wir, was diese betrifft, die Worte unseres Gewährsmannes durch die Totenmaske im Museum der Domopera und durch das nach ihr gemeisselte Reliefbild auf dem Denkmal im Dom selbst — beides Arbeiten seines Schülers und Adoptivsolmes Cavalcanti — bestätigt[2]). Die Maske zeigt die eingefallenen, unregel-

---

Tu tanto persevera in truovare quanto fai di di in di cose per quali il tuo ingegnio maraviglioso s' aquista perpetua fama et nome: et se in tempo t' acchade otio, mi piacerà, rivegha questa mia operetta . . . et se cosa viti par da emendarla correggimi. Niuno scriptore mai fu si docto, alquale non fussero utilissimi gli amici eruditi; et io in primo datte desidero essere emendato, per non essere morso da' detractori.

[1]) Vasari II, p. 327 u. 328.

[2]) Die Zuteilung des Medaillonporträts an den Genannten beruht auf der Angabe im Libro d' Antonio, woher es auch Vasari übernommen hat (siehe im Anhang II, 2 Alinea 24 und Vasari II, 383). Bei dem nahen Verhältnis, in dem er zu Brunelleschi stand, und bei dem Umstande, dass er als Uni-

mässigen Formen eines bartlosen Greisenantlitzes, worin der geradlinige, weitgeschnittene, ausdruckslose Mund, die grosse, knollige Nase, die schiefgestellten Augen ebenso viel Züge entschiedener Hässlichkeit darstellen, mit denen nur die mächtige, mehr hohe als breite Stirn einigermassen zu versöhnen vermag. Im Medaillonbildnis über dem Grabe, das den Künstler in halber Gestalt darstellt, mit gegürtetem Rock und Mantel darüber, die gebräuchliche Kopfbedeckung — den mazzocchio — über die rechte Schulter gelegt, begegnen uns die gleichen charakteristischen Züge, nur sind sie, weil das Antlitz voller und vom Odem der Seele belebt, das Haupt auch nicht völlig kahl wie dort gebildet ist, weniger hässlich und abstossend, doch aber weit entfernt davon, das Prädicat schön oder auch nur anziehend beanspruchen zu können. Auffallend ist die grosse Entfernung zwischen Mund und Nase und die tiefe Furche, die von dieser in die Oberlippe einschneidet. Ein drittes, ebenfalls beglaubigtes Porträt Brunelleschis ist uns in der schon von Vasari erwähnten Tafel Paolo Uccellos im Louvre erhalten. Sie zeigt ausser dem seinigen die Brustbilder Giottos, Donatellos, Ant. Manettis, des Mathematikers und Brunelleschibiographen, endlich Uccellos selbst[1]). Obwohl hier der Meister nun etwa ein Menschenalter jünger dargestellt ist, das Bild auch in seiner jetzigen gänzlichen Uebermalung, die zur Erhaltung der ursprünglichen Prägnanz des Ausdrucks keinesfalls beitrug, von dem Werk seines Schöpfers nicht mehr viel erraten lässt, ist doch in den Zügen des Vierzigers eine gewisse Aehnlichkeit mit denen des Greises nicht zu verkennen[2]). Aus allen drei Bildnissen aber fällt es schwer, den

---

versalerbe für die Ausführung des Denkmals zu sorgen hatte (siehe oben S. 396 Anm. 1 und weiter unten S. 407) geht man gewiss nicht fehl, wenn man ihm auch die Herstellung der Todtenmaske beilegt.

[1]) Vasari II, 215. Uccellos Bild trägt die Nummer 165 der Abteilung der italienischen Gemälde; eine Abbildung davon findet sich bei Müntz, La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, Paris 1885, p. 133.

[2]) Ein viertes Porträt Brunelleschis, von Vasari in einem der Säle des Pal. vecchio gemalt (Quartiere di Leone X, Camera di Cosimo il vecchio, Freske über der Eingangsthür, den Auftrag zum Bau von S. Lorenzo darstellend, vergl. Vasari VIII, 97) kann als viel später entstanden nicht den Anspruch eines authentischen Documents erheben. Es stellt den Meister in jüngeren Jahren dar; Vasari hat darin seine Züge nach dem Domrelief wohl im allgemeinen beibehalten, sie jedoch nach dem bekannten Recept des späten

grossen Genius herauszulesen. Viel eher möchte man darin das Abbild eines nüchternen, auf Mehrung seines Reichtums bedachten, nicht gerade mit übermässigen Gaben des Geistes ausgestatteten florentiner Kaufherrn entdecken, als einen jener Männer, die nach des Aretiners Worten „einen Geist haben voll solcher Grossheit und ein Herz von so massloser Mächtigkeit, dass sie nicht eher Ruhe finden, als bis sie sich an schwierige, ja fast unmögliche Dinge wagen und sie auch zum Staunen aller, die es sehen, vollenden können“ [1]).

Brunelleschi bewohnte Zeit seines Lebens das ihm aus dem mütterlichen Erbe zugefallene Haus auf Piazza degli Agli [2]). Die hierauf bezügliche Angabe Manettis wird durch die eigenen Aussagen unseres Meisters in seinen Portate, worin er es mit genauer Beschreibung seiner Lage als seine Behausung anführt, erhärtet [3]). Da der jüngere seiner beiden Brüder sich von vornherein dem geistlichen Stande widmete, der ältere seine letzten Jahre ebenfalls als Laienbruder in einem Kloster verlebte [4]), so hatte Brunelleschi — wenigstens von 1426 an — sein Haus mit keinem Mitbesitzer zu teilen, nahm auch, wie aus seinen Vermögensbekenntnissen erhellt nie einen Mieter bei sich auf. Gleich den übrigen, glänzendsten Leuchten der Renaissance — einem Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael — hat auch er es verschmäht, oder aber — wer mag es wissen — ganz der Kunst hingegeben im rechten Augenblicke versäumt, eine Familie zu gründen, und da auch seine Brüder unverheiratet waren und nach dem Zeugnisse Manettis auch keine natürlichen Nachkommen hinterliessen, so starb jener Zweig der Lapi, dem Filippo angehörte, mit ihm, dem besten seiner Sprossen, aus [5]).

Cinquecento verflacht. Etwas besser ist der in der zweiten Auflage der Vite der Biographie Brunelleschis vorgedruckte Holzschnitt.

[1]) Vasari II, 327. Eingangsworte zur Vita unseres Helden.

[2]) Ueber dessen Lage vergl. oben S. 4 Anm. 1.

[3]) Siehe Frey a. a. O. S. 63, Z. 25 ff. und weiter unten im Anhang III die einschlägigen Stellen in Filippos Steuerfassionen. Wo für die in folgendem beigebrachten Daten keine anderen Quellen angegeben werden, sind sie den ebengenannten urkundlichen Belegen entnommen.

[4]) Siehe oben S. 4.

[5]) Frey a. a. O. S. 64, Z. 12. Das Zeugnis des Biographen findet Bestätigung in einer gleichzeitigen urkundlichen Notiz. Siehe den weiter unten S. 405 Anm. 2 und im Anhang III, 2, dritte Anmerkung, angeführten Vermerk.

Eine Magd besorgt dem Meister den einfachen Haushalt, ausser ihr bringt noch ein Pflegesohn Leben in das einsame Haus: Brunelleschi hatte ihn, kaum dass er sich im Frühjahre 1415 zu bleibendem Aufenthalte in seiner Heimatstadt niedergelassen, als sechsjährigen Knaben bei sich aufgenommen[1]). Andrea di Lazzaro Cavalcanti war keine elternlose Waise; Vater und Mutter lebten als wohlhabende Landleute in Buggiano, einem etwa eine Stunde Wegs südöstlich von Pescia im Nievolethal gelegenen Flecken. Ob der Knabe schon mit der Absicht, sich zu künstlerischem Beruf auszubilden, nach Florenz gekommen, ob er ihm erst von Brunelleschi zugeführt worden, wie er überhaupt zu diesem geraten war, — alles dies entzieht sich unserer Kenntnis. Was uns die urkundlichen Quellen allein verraten, ist, dass der Meister den Knaben schon mit vierzehn Jahren an Kindesstatt angenommen hatte[2]), und dass das innige Verhältnis zwischen Pflegevater und Adoptivsohn bis an den Tod jenes ungetrübt fortdauerte. Die Lehrjahre ausgenommen, die Andrea, der mehr Begabung zur Sculptur als zur Architektur zeigte, in der Werkstätte eines der damaligen florentinischen Bildhauer zugebracht haben wird (der Stil seiner Arbeiten verrät ihn als Schüler Donatellos) und gelegentliche Aufenthalte in der Heimat abgerechnet, finden wir ihn ununterbrochen im Hause Brunelleschis. Dieser verschafft ihm Aufträge, nimmt auch, nachdem Andrea es schon zum selbständigen Meister gebracht hat, die Bezahlung für dessen Arbeiten in Empfang und verwahrt sie für ihn[3]). Beweis dessen aber,

---

[1]) Siehe Andreas Portata vom Jahre 1433 im Anhang IV, 1 und die dritte Anmerkung dazu.

[2]) Ho uno fanciullo d' età d' anni quatordici il quale ho allevato insino da piccolo, tengolo come figluolo e una fante che governa, schreibt er schon in seinem ersten Vermögensbekenntnis vom Jahre 1427.

[3]) Vergl. im Anhang III, 3, letzte Anm. Wohl erwähnt Brunelleschi in seinen späteren Fassionen Andrea nicht als mit ihm in Hausgemeinschaft lebend, bezw. setzt er für ihn nicht den von der Catasterbehörde gestatteten Betrag von 200 Gulden als jährliche Unterhaltskosten unter die Passivposten ein. Dies erklärt sich aber dadurch, dass Andrea höchst wahrscheinlich schon 1430, sicher aber 1433 als selbständiger Meister arbeitete, also für sich zu fatiren hatte. In der That besitzen wir auch seine Portata von 1433. In ihr aber, wie in der folgenden von 1442 betont er ausdrücklich, dass er nach wie vor im Hause seines Pflegevaters lebt: sono sempre tornato e torno con Filippo di ser Brunelleseo il quale m' ha allevato infino da piccolo fanciullo (vergl. Anhang IV, 1, Schluss und IV, 2, zweite Anm.). Ebenso darf daraus, dass in

mit welcher Liebe die beiden aneinander hingen, ist es, dass Brunelleschi den Pflegesohn bei seinem Tode zum Universalerben einsetzte, dieser hinwieder, obwohl er längst ein Alter erreicht hatte, in dem er einen eigenen Hausstand hätte gründen sollen, es vorzog, dem alten Pflegevater zu Liebe darauf zu verzichten (er heiratet erst zwei Jahre nach seinem Tode). Ein schönes Zeugnis der Verehrung Andreas für Brunelleschi endlich sind die pietätvollen Worte, womit er seine Anzeige von dem Vermögensstand des Verstorbenen schliesst: e solamente il mio desiderio è di potere far onore alla sua buona memoria, siavi raccomandata [1]).

Was nun die erwähnte Erbschaft, die Andrea nach dem Tode des Meisters zufiel, überhaupt die Vermögensverhältnisse anlangt, in denen dieser lebte, so schöpfen wir aus seinen Portate zum mindesten hierfür erwünschten und genauen Aufschluss. Welch anderes Bild, als bei manchem seiner Kunstgenossen, namentlich seinem Busenfreunde Donatello zeigt sich uns da! Von vornherein durch die Wohlhabenheit seines Vaters ausser alle Sorgen um die tägliche Existenz und in den Stand gesetzt, sich lange Jahre hindurch ununterbrochen seinen Studien hingeben zu können, verliert Filippo Zeitlebens nicht den Sinn für materiellen Besitz und den Reiz am eigenen Erwerb. Nicht sorglos und freigebig, wie sein Freund, dem beides gänzlich abgegangen zu sein scheint, der unbekümmert um das Morgen nur dem Augenblick lebte, — nein, sparsam und bedürfnislos, darin ein echter Sohn seiner Heimat, auf Mehrung seines Wohlstandes bedacht und deshalb seine Rechte sorgsam wahrend, tritt er uns schon in seiner ersten Fassion vom Jahre 1427 entgegen [2]).

Während Donatello, der doch dazumal schon die unsterblichen Gestalten an Orsanmichele, am Campanile und im Dome mit dem Hauch seines Feuergeistes belebt hatte, sich bei dem gleichen An-

---

keiner der späteren Fassionen der Magd erwähnt wird, etwa gefolgert werden, Brunelleschi hätte nunmehr ganz einsam als Sonderling gehaust; denn für Dienstboten durfte der obenerwähnte Betrag von 200 Gulden überhaupt nicht in Anrechnung gebracht werden.

[1]) Anhang IV, 3, Schluss.

[2]) Mit den Mönchen des Klosters Delle Campora, wo sein Bruder Tomaso als Pflegling lebte, führt er nach dessen Tode wegen Herausgabe der Erbschaft Prozess. Vergl. die darauf bezüglichen Stellen in der Portata von 1430 u. 1433 im Anhang III, 2 und III, 3.

lass als völlig vermögenslos bekennen muss — die ausständigen Honorare übertreffen seine Schulden kaum um wenige Gulden[1]) —, hat Brunelleschi ausser dem ererbten Wohnhause schon einen Besitz von nahe dritthalbtausend Gulden (nach heutigem Geldwert etwa 125000 Lire) an Staatsschuldverschreibungen einzubekennen. Ein gar nicht unbedeutendes materielles Ergebnis der wenig länger als erst zehn Jahre währenden praktischen Thätigkeit des Meisters, selbst wenn wir davon die auf ihn entfallene Hälfte an Bargeld der väterlichen Verlassenschaft — etwas über fünfhundert Gulden — ganz in Abschlag bringen wollen, trotzdem ja wahrscheinlich ein gut Teil davon zur Deckung der Kosten der langen römischen Studienaufenthalte daraufgegangen sein mochte[2]). Drei Jahre darauf hat sich der Betrag an Staatspapieren auf etwas über 3000 Gulden erhöht, denen als eigentliche Schuldposten nur 126 Gulden gegenüberstehen. Die folgende Steuerfassion vom Jahre 1433 verzeichnet dagegen einen Rückgang des Activvermögens in öffentlichen Schuldverschreibungen auf ungefähr 2300 Gulden, — allerdings sind hierin die rückständigen Zinsen, die in der vorigen Portata nahe 300 Gulden ausgemacht hatten, nicht mitaufgenommen. Was es mit den ausserdem noch fehlenden 400 Gulden für eine Bewandtnis habe, entzieht sich unserer Kenntnis. Auch die Posten im Soll sind auf nahe 300 Gulden gestiegen, — wovon jedoch 200 einen Honorarbetrag betreffen, den Brunelleschi für den damals schon als selbständigen Meister arbeitenden Adoptivsohn in Verwahrung genommen hatte[3]). — In dem Bekenntnis vom Jahre 1442 ist der Besitz in öffentlichen Obligationen wieder auf 3100 Gulden gestiegen, obwohl darin ein Posten von seit 1439 eingezahlten sogenannten ausserordentlichen Catastern nicht aufgenommen erscheint, weil davon noch keine Zinsen flüssig gemacht worden waren[4]). Die Rente aber, die Filippo aus dieser Summe bezieht, wird von dem Catasterbeamten auf dem

---

[1]) Siehe seine Portata von 1427 bei Gaye I, 120. Auch nach seiner letzten Fassion vom Jahre 1457 besteht der ganze Besitz des Meisters bloss aus einem kleinen Haus und Garten zu Prato, das er um die bescheidene Summe von 23 Gulden erworben hatte! (Siehe Müntz, Donatello. Paris 1885, p. 108, nota 1.

[2]) Vergl. im Anhang III, 2, dritte Anmerkung.

[3]) Vergl. Anhang III, 3, letzte Anmerkung.

[4]) Siehe im Anhang III, 2, fünfte Anmerkung, und III, 4, zweite Anmerkung.

Fassionsbogen mit zusammen 134 Gulden 7 Pfennigen beziffert, was heute einem Betrag von ungefähr 7000 Liren entspräche.

Endlich ergibt der durch Andrea Cavalcanti im Jahre 1447 erstattete Ausweis des von Brunelleschi hinterlassenen Vermögens ausser dem unbeweglichen Besitz und nach Abzug der Legate und sonstigen Ausgaben als Gesamtsumme der Staatsschuldverschreibungen etwas über 3400 Gulden (circa 170000 Lire). Noch in seinen letzten vier Lebensjahren hatte der Verstorbene somit Gelegenheit gefunden, nicht unbedeutende Ersparnisse zu machen. Trotzdem war die Rente aus dem vermehrten Besitz bei dem stets auf und ab schwankenden Wert der Staatspapiere auf 112 Gulden (circa 5600 Lire) gesunken. Fürwahr ein recht bescheidenes materielles Ergebnis eines in unermüdeter Arbeit den höchsten Aufgaben der Kunst geweihten Lebens, — doch aber ausreichend, um dem Meister neben seinem sich ungefähr auf die gleiche Summe belaufenden Gehalt als Provveditore des Laternenbaues jene vermehrte Bequemlichkeit der Lebensführung zu erlauben, die mit den zunehmenden Jahren auch einem Manne von der Einfachheit seiner Sitten und der Bedürfnislosigkeit seines bisherigen Haushalts wünschenswert erscheinen musste.

Denn auch über diesen grossen Geist war das allgemeine Schicksal unseres vergänglichen Geschlechts hereingebrochen: das Alter mit seinen Beschwerden hatte seine Energie gebändigt, seine unzerstörbar scheinende Widerstandskraft gelähmt. Wie rührend tönt uns aus seiner letzten Portata die Klage entgegen: mi truovo vecchio e non posso più valermi di mia industria! Indes scheint seine Gesundheit auch in jüngeren Jahren wenigstens eine Zeit lang schwankend gewesen zu sein, denn in seiner ersten Steuerfassion von 1427 findet sich unter den Passiven ein Posten von vier Gulden verzeichnet, den er dem Apotheker für Medizin schuldet, — nach damaligem Geldwerte ein so bedeutender Betrag, dass man daraus auf eine längere Krankheit zu schliessen berechtigt ist[1]).

Trotzdem sehen wir ihn bis in sein letztes Lebensjahr, ja bis

[1]) Von einer solchen berichten auch die Biographen. Um sie indes mit den Häkeleien zwischen den beiden Leitern des Kuppelbaues in wirksameren Zusammenhang bringen zu können, machen sie sie zu einer erheuchelten (siehe Manetti bei Frey a. a. O. S. 95 ff. und Vasari II, 354).

zu seiner letzten Stunde bei den Vorbereitungen zum Bau der Laterne thätig [1]), und können hieraus zum mindesten die freudige Folgerung ziehen, dass er, als sich in der Nacht des 15. April 1446 die Augen für immer schlossen, die in manches Rätsel der Natur und Wissenschaft eingedrungen, so viel schöne Formen der Kunst empfunden und gestaltet hatten, nicht als gebrochener Greis — wie zwanzig Jahre später sein jüngerer Genosse Donatello —, von körperlichen Leiden geplagt und seiner geistigen Kräfte kaum mehr mächtig, seit langem der Erlösung entgegen geharrt hatte, sondern der ewig schaffenden und ewig zerstörenden Gebieterin unseres Daseins den seinen hohen Jahren gemässen Tribut in voller geistiger und auch relativ körperlicher Rüstigkeit heimzahlte.

Wie Raffael, die grösste und letzte Künstlergestalt der goldenen Zeit der Renaissance, so war auch Brunelleschi, einer ihrer ersten und mächtigsten Bahnbrecher, an einem Charfreitag aus dem Leben geschieden [2]). In seinem letzten Willen hatte er, wie wiederholt erwähnt, seinen Pflegesohn Andrea di Lazzaro Cavalcanti zum Universalerben eingesetzt [3]), im übrigen dem Hospital von S. Maria Nuova und einigen Familienverwandten vom Zweige der Lapi-Aldobrandi Legate hinterlassen [4]).

---

[1]) Der Beweis hierfür liegt in der Thatsache, dass seinem Erben der Gehalt Brunelleschis, bis zu seinem Todestage gerechnet, ausgezahlt wurde. Siehe Guasti, doc. 96.

[2]) Ein gleichzeitiges Zeugnis hierfür besitzen wir in dem Vermerk eines Rechnungsbuches des Hospitals von S. Maria Nuova, der sich auf ein der Anstalt bedingungsweise zugewendetes Vermächtnis von Brunelleschis Vater bezieht (mitgeteilt in Vasari-Lemonnier, Bd. XIV (Index) S. XIII Anm. 2). Die hier in Betracht kommende Stelle lautet darin: „e detto Filippo morì sanza figlinoli del mese d'aprile 1446 la notte del venerdì santo". Hiernach ergibt sich das obige Datum des Sterbetages, das durch die in der vorhergehenden Anmerkung angezogene Urkunde seine Bestätigung findet.

[3]) Siehe dessen Portate vom Jahre 1446 und 1457, im Anhang IV, 3 und 5. Im Eingang zur zweiten Portata führt sich Andrea ausdrücklich als solchen an.

[4]) Original oder Abschrift seines letzten, sowie eines früheren Testamentes konnten bisher nicht aufgefunden werden. Von beiden jedoch besitzen wir Kenntnis durch die Spogli Strozziani. Dort lauten die darauf bezüglichen Notizen in Vol. EE. fol. 199 (Cod. XXXVII, 299 der Bibl. nazionale): Filippus q(uondam) Ser Brunelleschi Po(pu)li S. Michaelis Bertelde die 23. Settembris 1431 fecit testam(entu)m p(er) Ser Bartolomeum Mag(ist)ri Antonii de S.to Miniate Legavit Carolo Bartolomeo et Alamanno fil(iis) q(uondam) Ser Tom(ma)si Aldo-

Ueber den Eindruck, den des Meisters Tod auf seine Mitbürger gemacht, haben wir nur die wenigen Worte des späten Biographen, wonach die Trauer eine allgemeine gewesen sei und die Anerkennung für den Toten jene, die man dem Lebenden gezollt, noch weit übertroffen habe; — über die Leichenfeierlichkeiten desselben Gewährsmannes kurzen Bericht, der Tote sei mit den grössten Ehren in S. Maria del Fiore beigesetzt worden [1]). Diese Ceremonie fand thatsächlich erst statt, nachdem mehr als ein Jahr seit Brunelleschis Tode verflossen war. Dass aber die Idee, dem berühmten Mitbürger ein Ehrengrab im Dom, dem Schauplatz seiner höchsten Künstlerthat, zu bewilligen, unmittelbar nach seinem Hingang aufgetaucht war und als beschlossene Sache galt, muss daraus gefolgert werden, weil die Beisetzung seiner Leiche nicht im Erbbegräbnis der Familie in S. Marco, sondern provisorisch in einem

---

brandi eius coniunctis p(er) lineam masculinam. Andream fil(ium) Lazari Cavalcantis de Buciano Vallisnebule fecit heredem u(niversa)lem. Decessit d(ictu)s filippus die 16. Aprilis 1446 (Auszug aus den Libri della Gabella de Contratti di Fir(en)ze existenti in d(ett)a Gabella Libro A 82 Quart. S. Spirito 1431. fol. 209). Und in Vol. K fol. 267 (Serie II, t. 64 der im Archivio di Stato befindlichen Bände): Filippus Ser Brunelleschi de Flor(ent)ia fecit testam(entu)m 1441 et heredem instituit Andream fil(ium) Lazzari Cavalcantis de Burgo Buggiani. (Auszug aus dem Libro di licenza di p(er)mute di danari di Monte di Ser Martello di Gio. di Martello Not(aro) 1459.) Ueber die Legate berichtet etwas ausführlicher eine Aufzeichnung in den Spogli von del Migliore, enthalten im Zibaldone Genealogico II. R. 1, p. 166 (cod. XXVI. 141 der Bibl. nazionale): Filippus ol(im) S(er) Brunelleschi — S. Michel bertelli T. decessit die 6 (sic!) Ap(ri)lis 1446; lasciò allo sped(ale) di S. M(aria) nuova 100 fior. dj Monte — lasciò a Carlo Bartol(ome)o et Alamanno fil(ii)s ol(im) S(er) Tomasj Aldobrandi eius congiuntis per linea(m) masculina(m) . . . (unausgefüllt) lasciò erede And(ream) fil(ium) Lazzari Cavalcantis de Buziano Vallis nebulae (Auszug aus der mit der letztangeführten Stelle der Spogli Strozziani identischen Quelle). Wir wissen aus der in Anm. 2 S. 405 erwähnten Aufzeichnung, dass Brunelleschis Vater für den Fall, dass seine beiden Söhne ohne gesetzliche oder natürliche Nachkommen sterben sollten, sein gesamtes Vermögen zu gleichen Teilen dem Hospital von S. Maria Nuova und den Söhnen Ser Tommaso Aldobrandinis vermacht hatte. Ob aber, nachdem dieser Fall thatsächlich eingetreten war, der Universalerbe Brunelleschis die auf diesen entfallene Hälfte des väterlichen Nachlasses (siehe über dessen Höhe die dritte Bemerkung zum Anhang III, 2) auch wirklich an die Genannten herauszugeben gezwungen wurde, ist weder dem angezogenen Document, noch auch den Steuereinbekenntnissen Cavalcantis zu entnehmen.

[1]) Vasari II, 382.

Raume des Campanile erfolgte [1]). Die sachliche Erledigung der Angelegenheit verzögerte sich bei dem bekannten, höchst umständlichen Geschäftsgange der Dombauverwaltung bis zum Ende des Jahres. Erst am 30. Dezember 1446 ergeht seitens der Vorstände der Wollzunft an die Operai die Vollmacht dazu, und am 18. Februar 1447 fassen sie endgültigen Beschluss über den Ort und die Herstellung des Grabes wie über seinen künstlerischen Schmuck. Zu diesem, der in dem lebensgetreuen Bildnis des Meisters „mit einigen von den Entwürfen, die er für die Ausführung der Kuppel ersonnen und ins Werk gesetzt", sowie in einer ehrenden Inschrift bestehen soll, werden dem Universalerben der erforderliche Marmor für das Grabgewölbe und für die übrigen Mauerungsarbeiten, und die dazu nötigen Werkleute unentgeltlich bewilligt, die sonstigen Unkosten jedoch ihm selbst aufgebürdet [2]). Ende Mai 1447 scheint sodann nach Vollendung aller Arbeiten die Uebertragung der sterblichen Reste in den Dom stattgefunden zu haben [3]).

Dort bezeichnet das in einen reich sculpierten Rahmen gefasste Reliefbildnis des Meisters an der Wand des rechten Seitenschiffs — das eigenhändige Werk seines dankbaren Pflegesohnes — die Stelle des darunter befindlichen Grabes. Eine Marmorplatte unter dem Medaillon trägt die Worte, womit der Kanzler der Republik, Carlo Marsuppini, im Auftrag der Operai den berühmten Toten ehrte:

D. S.

QUANTUM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAE
DALAEA VALUERIT CUM HUIUS CELEBERRIMI
TEMPLI MIRA TESTUDO TUM PLURES MACHINAE
DIVINO INGENIO ABEO ADINVENTAE DOCUMEN
TO ESSE POSSUNT. QUAPROPTER OB EXIMIAS SUI
ANIMI DOTES SINGULARES QUE VIRTUTES · XV° · KL
MAIAS · ANNO · M°CCCC°· XLVI°· EIUS · B · M · CORPUS INHAC
HUMO SUPPOSITA GRATA PATRIA SEPELLIRI JUSSIT.

---

[1]) Guasti, doc. 120 . . . quod corpus et cadaver dicti Filippi, qui adhuc indepositum est, et repositum est et est in campanile.

[2]) Guasti, doc. 119 u. 120. Der Beschluss betreffs Ausfolgung des Marmormaterials bei Gaye I, 145, nota.

[3]) Der Beschluss, womit der Wortlaut der Grabinschrift genehmigt wird, trägt das Datum des 19. Mai. Guasti, doc. 121.

Schwungvoller aber, als der nüchterne Humanist, hat ein florentinischer Dichter und Mäcen den grossen Künstler ein Jahrhundert später in der stolzen Apotheose gefeiert, die er ihm selbst im Hinblick auf die kühnste Schöpfung seines Genius in den Mund legt:

Tal sopra sasso sasso
Di giro in giro eternamente io strussi
Che così passo passo
Alto girando al ciel mi ricondussi[1]).

---

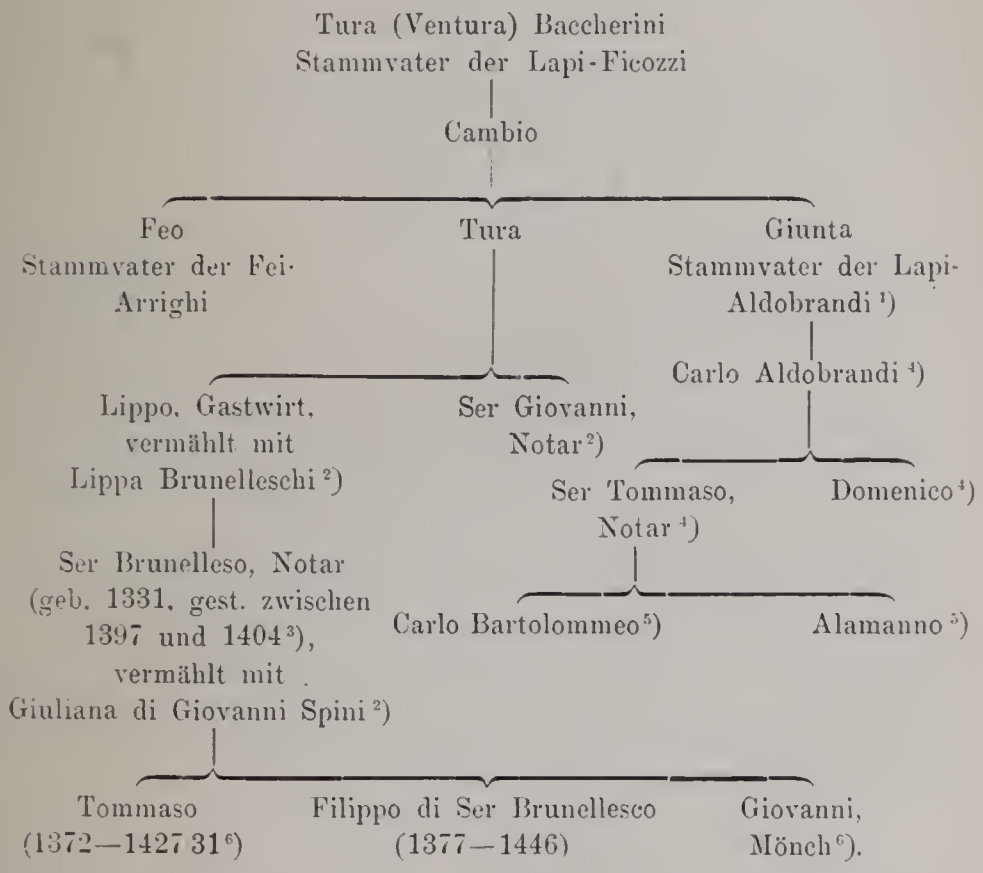
[1]) Giov. Batt. Strozzi der ältere bei Vasari II, 385. Seine Verse lauten in der trefflichen Uebersetzung von E. Paulus:

So hab' ich Stein auf Stein
Von Kreis zu Kreis für alle Zeit gehoben,
Dass also, hoch und höher
Aufkreisend, ich mich heimgeführt nach oben.

Anhang.

I.

Stammbaum der Familie Brunelleschis.



---

[1]) Vasari II, 329 nota 1.

[2]) Gaye I. 114 nota.

[3]) Gaye, l. c.: Vasari-Lemonnier t. XIV, p. XIII nota 2 und Milanesi, Operette di Antonio Manetti etc. p. 78 nota 1.

[4]) Frey, Le vite etc. S. 64 Z. 3.

[5]) Siehe oben S. 405 Anm. 4.

[6]) Milanesi, l. c. p. 74 nota 1 und Frey a. a. O. S. 62, Z. 25.

II.

Biographien Brunelleschis und anderer Künstler aus drei Handschriften der Nationalbibliothek zu Florenz.

1. Vorbemerkung.

Die drei Codices, denen die nachfolgenden Lebensbeschreibungen entnommen sind, gehören sämtlich dem Bestande der Magliabechiana an, stammen aber ursprünglich aus verschiedenen Büchersammlungen. Der erste, bezeichnet Magliab. XXV. 7. 636, befand sich ehemals in der Bibliothek des Senators Carlo Strozzi, wo er die Nummer 476 trug, und kam im Jahre 1784 mit einem Teil ihres Bestandes an seinen jetzigen Aufbewahrungsort [1]). Nach dieser seiner Herkunft wollen wir ihn in folgendem kurz stets als Cod. Strozziano bezeichnen. Die — so viel uns bekannt — einzige Erwähnung desselben in der modernen Fachlitteratur rührt von Janitschek her, dessen Ansicht, er sei ein Excerpt aus dem weiter unten an dritter Stelle besprochenen Manuscript Magliab. XVII. 17, sich im Laufe gegenwärtiger Untersuchung indes als irrig ergeben wird [2]).

---

[1]) Siehe Le Carte Strozziane del R. Archivio di Stato in Firenze. Inventario vol. I. Firenze 1884, p. XIX.

[2]) Siehe Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. VI, S. 77. Der genannte Forscher führt a. a. O. aus, dass schon Baldinucci sich der in Rede stehenden Handschrift als Quelle für sein biographisches Werk bedient habe. Doch bezieht sich die dort angezogene Stelle aus dessen Vita di Verrocchio (ed. Firenze 1767—71, t. IV, p. 25) nicht auf unseren, sondern den weiter unten besprochenen Cod. Petrei. Es folgt dies daraus, weil dieser wirklich, wie Baldinucci angibt, die Biographie Verrocchios auf fol. 45^{v} und darin die citierte Nachricht, er sei ein Schüler Donatellos gewesen, enthält. (Für den Cod. Strozziano würde die von Baldinucci angeführte Stelle der jetzt nicht mehr vorhandenen Notiz über Verrocchio dagegen nicht stimmen, da diese nach der alten Paginierung etwa auf fol. 20, nach der neuen auf fol. 90 gestanden haben muss. Ebensowenig für den Cod. Gaddiano, denn dieser enthält die Lebensskizze Verrocchios erst

Unsere Handschrift besteht aus 117 Blättern klein Quart und ist ein Sammelcodex von Copien mannigfacher Documente aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen geschrieben. Es findet sich darin unter anderem eine Abschrift des bekannten Ricordo Cosimos de' Medici über die Ereignisse der Jahre 1433 und 1434, eine solche des Merkbuches (Zibaldone) Giovannis di Pagolo Rucellai, des Priorista di Gualtiere Panciatichi und des Bellum Mediolanense von Bernardo. Rucellai. Die Blätter 73—85 enthalten in sorgfältiger, fast kalligraphischer Schrift eine Reihe von meist sehr kurz gefassten Künstlerbiographien, denen auf Bl. 86—92 von anderer, sehr flüchtiger und späterer Hand geschriebene, wahrscheinlich aus Vasari geschöpfte ganz kurze Notitzen über einige der hervorragendsten florentiner Künstler aus dem Quattrocento (Brunelleschi, Donatello, Michelozzo, Roselli, Verrocchio, Ghirlandajo, Lionardo da Vinci, Giul. und Ant. da Sangallo, Cronaca, del Sarto und Baccio d' Agnolo) beim Binden der Handschrift angereiht wurden [1]).

Auf Blatt 73 ist die zum mindesten in ihrer ersten Hälfte chronologisch geordnete Reihenfolge der Biographien und zum Teil die Epoche der einzelnen Meister wie folgt angegeben: (fol. 73v) Pittorj: Cimabue 1200, Giotto 1230, Giottino, Taddeo Gaddi 1290, Agnolo suo figlio, Gaddo, Stephano detto lo Scimmia 1330, Buonamico detto Buffalmacco 1340, Andrea di Cione detto l' Orcagna 1350, Giovannino da s° Stephano a ponte 1360, Maso fiorentino, Gherardo detto lo Starnina 1390, el Bicci 1410, Masaccio 1420, Masolino, frate Lorenzo negli Agnolj 1420, frate Giovannj da Fiesole 1430, Lippo fiorentino, Spinello padre di Forzore, Andreino da Castagno 1430, Pagolo Uccello,

---

auf fol. 73v.) Ferner trug der Cod. Petrei in der Strozziana in der That die Nummer 285, unter der Baldinucci seine in Rede stehende Quelle anführt, während der Cod. Strozziano unter der Nummer 476 registriert war. Es liegt somit von seiten Janitscheks eine Verwechselung des letzteren mit dem Cod. Petrei vor. — Noch an einer zweiten Stelle bezieht sich Baldinucci auf den Cod. Petrei, indem er daraus, wieder unter Angabe seiner Bibliotheksnummer und der Foliozahl, die Notiz über Nanni d' Antonio di Banco Wort für Wort mitteilt (l. c. t. III, p. 106).

[1]) Der vollständige Text der Künstlerbiographien aus dem Cod. Strozziano, wie der aus dem sogleich zu besprechenden Cod. Petrei, wurde vom Verfasser mit ausführlichem Commentar veröffentlicht in der Schrift: Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca nazionale di Firenze (Archivio storico italiano Serie V, Tomo VII, Anno 1891, p. 291—368).

Frate Philippo, Pisello, Pissellino, Piero del Pollaiuolo, Sandro di Botticello, Alesso Baldovinetti. (fol. 73^{v}) Architetti fiorentinj et scultorj: Philippo di Ser Brunellesco, Donato detto Donatello, Lorenzo detto lor^{o} di Bartoluccio, Luca della Robbia, Desiderio, Antonio detto el Rossellino, Andrea del Verrocchio, Nannj di Banco, Michelozzo, Antonio del Pollaiuolo. Nun folgen, von den vorstehenden Namen durch einen Strich getrennt, ausser der chronologischen Reihe, offenbar als Ergänzung zu ihnen, folgende Maler: Bernardo dipintore, Jacopo di Casentino dipintore, Messer Dello pittore, Filippo figlio di frate Filippo pittore, Benozzo fiorentino pittore, Domenico del Ghirlandaio pittore, Frate Bartolomeo pittore, Andreino del Sarto pittore, und wieder durch einen Strich getrennt, als die beiden Meister, die der Schreiber allein ins Cinquecento reiht: Lionardo di Ser Piero da Vinej architetto et pitore 1500, Michelagnolo Buonarrotj 1530.

Unser Manuscript enthält nun aber lange nicht sämtliche auf dem Inhaltsblatte verzeichneten Biographien, weil es nicht in seiner ursprünglichen Vollständigkeit erhalten ist. Zwischen fol. 80 u. 82 (fol. 81 ist ein beim Binden des Sammelbandes eingelegtes leeres Blatt) findet sich eine Lücke, die die vier Blätter 9—12 der alten, noch vorhandenen Paginierung umfasste. Auf fol. 80^{v} (ursprünglich fol. 8) bricht der Text mit dem Anfang der Notiz über Fra Filippo ab, fol. 82^{r} (ursprünglich 13) beginnt mitten in der Biographie Brunelleschis. Es fehlen also dazwischen die Notizen über Pesello, Pesellino, Piero del Pollaiuolo, Botticelli, Baldovinetti ganz, sowie das Ende der Biographie Fra Filippos und der Anfang derjenigen Brunelleschis. Mit fol. 85 (alt fol. 16) bricht die Handschrift im Beginn der Biographie Ghibertis ab, so dass also zwischen dem Fragment dieser letzteren und der Brunelleschis nur noch die Notiz über Donatello — diese vollständig — erhalten ist.

Mit Rücksicht auf das oben betonte Wesen unseres Codex als Sammelband lässt sich aus Daten, die uns dessen übrige Bestandteile etwa liefern könnten, keine Folgerung auf die Entstehungszeit jenes Teils desselben ziehen, der uns hier allein interessiert. Wir sind dafür einzig und allein auf die sprachlichen und paläographischen Kriterien angewiesen, die der Text selbst bietet. Was jene betrifft, so weist uns eine Reihe von mehr dem Gebrauche des Quattro- als dem des Cinquecento entsprechenden Wörtern, Sprach- und Ausdrucksformen, auf die wir in unseren Bemerkungen zum Wortlaut der nachfolgend reproducierten Biographien

im einzelnen aufmerksam machen, auf den Anfang des 16. Jahrhunderts als spätesten Termin der Entstehung hin. Andererseits ist der Charakter der höchst sorgfältigen, klaren und gleichmässigen Schrift, die bei einer augenscheinlich mit voller Musse verfertigten Reinschrift sich an unrechter Stelle äussernde durchgängige Vorliebe für Abkürzung beziehungsweise Zusammenziehung der Wörter so entschieden spät cinquecentistisch, dass diese Kennzeichen wohl auch für die Datierung Janitscheks, der unsere Handschrift ca. 1550—1560 ansetzt, massgebend waren. Wir selbst möchten auf Grund dieser Kennzeichen ihre Entstehungszeit eher noch mehr gegen das Ende des Jahrhunderts vorrücken. Um nun aber die hiernach unvereinbar scheinenden Ergebnisse, die wir aus den formalen Indicien ziehen, auszugleichen, werden wir notwendigerweise zu der Annahme geführt, dass in unserem Text die Copie eines bedeutend älteren Originals vorliegt, eine Annahme, der in dem Umstand eine Stütze zuwächst, dass die materielle Beschaffenheit des Manuscripts (äusserste Sorgfalt der Schrift, Fehlen jeder Correctur) es nicht gut zulässt, darin die Reinschrift eines eigenen Concepts des Copisten, geschweige denn dieses selbst zu sehen. Wo wir jenes Original zu suchen haben, wird sich im Verlaufe unserer Ausführungen ergeben.

Der zweite unserer Codices, bezeichnet Magliab. XIII. 7. 89. stammt ebenfalls aus der Strozzischen Bibliothek (er trug dort die Nummer 285) und ist ein durchweg von der gleichen Hand geschriebener Sammelband verschiedensten Inhalts von 110 Blättern in Kleinquart. Auf dem ersten Blatt steht in späterer Schrift die Bemerkung: Questo Miscellaneo è forse di mano di Antonio Petrei a cui a pag. 25 è una lettera del Tedaldi. Diese Vermutung betreffs des Compilators der Handschrift wird gestützt durch eine darin enthaltene Predigt, sowie einen Brief theologischen Inhalts an einen ungenannten geistlichen Würdenträger, die ihr Verfasser Petrei beide bloss mit den Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet hat (Sermone primo di A. P . . . . A. P. al Rev^mo C.), während dieser Name in dem von fremder Hand herrührenden Titel des Tedaldischen Briefes: Di Giovambatt. Tedaldi a ms. Ant° Petrei ganz ausgeschrieben erscheint. Alle Zweifel endlich an der Richtigkeit obiger Vermutung werden beseitigt durch die Analogie der Handschrift

Petreis, wie sie in Einträgen mehrerer von ihm der Laurentiana hinterlassenen Manuscripte (namentlich des Dantecodex Plut. XL Cod. XXXVII) erhalten ist, mit der Schrift unserer Compilation. Wir wollen diese deshalb in folgendem kurzweg als Codex Petrei bezeichnen. Was die Persönlichkeit ihres Verfassers betrifft, so wissen wir, dass er dem geistlichen Stande angehörte, in ganz jungen Jahren schon (seit 1521) als Lehrer an der Schule des Capitels von S. Lorenzo wirkte, später im Hause des Cardinals Niccolò Ridolfi, eines der Häupter der antimediceischen Partei in Rom lebte, im Jahre 1545 zum Mitgliede des Capitels von S. Lorenzo, 1548 auch zum Domherrn an der Kathedrale befördert wurde und am 16. Januar 1570 starb. Er war nicht nur ein fleissiger Sammler von alten Codices, die nach seinem Tode an die Bücherei seines Capitels fielen, sondern auch selbst Schriftsteller in Prosa und Versen [1]).

Der Inhalt des in Rede stehenden Products seines Sammelfleisses nun setzt sich, ausser dem schon Angeführten, zusammen aus Briefcopien über bemerkenswerte Zeitereignisse, geistlichen Reden, hygienischen Abhandlungen (della observazione contro la peste) und Recepten für allerlei Hausmittel (a fare aceto forte, per le gotte, a far li denti bianchi, a fare inchiostro etc.). Von fol. 38—51 enthält unser Codex eine Sammlung kurzgefasster Künstlerbiographien; ihnen folgen auf fol. 52—58 Notizen über die Sehenswürdigkeiten der berühmtesten Kirchen von Florenz. Dieser Teil der Handschrift wurde für die Fachlitteratur zuerst von Semper verwertet, der daraus in seinem ersten Werke über Donatello die Biographie des Meisters veröffentlichte und einige andere Stellen anführte [2]). Nach ihm haben seiner nur noch Janitschek [3]) und

---

[1]) Näheres über ihn bei Cianfogni-Moreni, Memorie storiche dell' Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze t. I, p. 241. Einer der Interlocutoren in dem 1545 geschriebenen Dialoge Don. Gianottis: De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio (veröffentlicht Florenz 1859 S. 35), führt er sich darin selbst, neben Gianotti, als Familiaren Ridolfis auf.

[2]) Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, Wien 1875, S. 244 u. 306. Dass übrigens schon Baldinucci unsern Codex gekannt habe, wurde oben (S. 412 Anm. 2) dargethan.

[3]) Repertorium für Kunstwissenschaft a. a. O. (vergl. oben S. 412 Anm. 2) und Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst, Stuttgart 1879. S. 105 Anm. 42. Das an letzterem Orte angeführte Citat findet sich, wie jenes S. 412 Anm. 2 aus Baldinucci reproducierte, nicht, wie der

Frey [1]) gelegentlich erwähnt (dass die moderne italienische Kunstlitteratur von ihm irgend Kenntnis genommen hätte, ist uns nicht bekannt).

Wenn der erste Forscher darin eine offenbare Anlehnung an Vasari, nebenbei aber auch die Benutzung anderer Quellen constatiert, der zweite in ihm eine schleuderische Copie unseres Cod. Strozziano sieht, der dritte endlich ihn für eine Compilation, aus den Notizen des Cod. Magliab. XVII 17 (den wir sogleich als dritte unserer Handschriften besprechen werden) unter Benutzung Vasaris zusammengeschrieben erklärt, — so werden wir im Verlauf unserer Untersuchung zu zeigen vermögen, dass keine dieser Annahmen grössere oder auch nur die gleiche Wahrscheinlichkeit für sich habe, als die von uns verfochtene Ansicht, es liege im Cod. Petrei auch eine — nur viel weniger sorgfältige — Copie des gleichen Originals vor, das auch dem Cod. Strozziano zur Vorlage gedient hat.

Die Reihe der Künstlerbiographien in unserer Handschrift ist folgende: Pippo di Ser Brunellescho, Andrea Tassi (rect. Tafi), Cimabue, Giotto, Giottino, Agnolo, Gaddo und Taddeo Gaddi, Donatello, Lorenzo Bartoluccio (Ghiberti), Luca della Robbia, Desiderio (mit der Notiz über Luca irrtümlich zusammengezogen), Antonio detto il Rossellino, Bernardo Rossellino, Nanni di Bancho, Andrea del Verrocchio, Michelozzo, Antonio del Pollainolo, Buonamico, Giovannino da S^to^ Stefano a ponte, Bicci, Neri di Bicci, Bernardo, Alesso Baldovinetti (rect. Maso), Jacopo di Casentino, Andrea di Cione, Masaccio, Stefano lo Scimmia, Gherardo Starnina, Fra Giovanni da Fiesole, Fra Lorenzo, Lippo del fino, Eliseo del fino (rect. Dello), Spinello di Forzore, Andreino Castagno, Paolo Uccello, Pisello, Pisellino, Fra Filippo Lippi, Berto linajuolo, Sandro di Boticello, Filippo di Fra Filippo, Bonorio (Benozzo Gozzoli), nochmals Alesso Baldovinetti, Domenico del Grillandajo, Piero del Pollajuolo, Fra Bartolomeo, Andreino del Sarto, Lionardo di Ser Piero da Vinci, Filippo da Anghiari, Michelagniolo di Lodovico Buonarrotti.

Von einer chronologischen Folge, wie sie im allgemeinen der Cod. Strozziano einhält, ist hier keine Rede; doch aber lässt sich eine Uebereinstimmung mit seiner Anordnung insoweit nachweisen, als einzelne Gruppen von Künstlern auch bei Petrei in seiner Reihenfolge angeführt werden, die Gruppen selbst aber aus der von ihm

Verfasser angibt, in dem Cod. Strozziano (worin ja auch diese zweite Partie der Handschrift fehlt), sondern eben in unserem Cod. Petrei.

[1]) Frey, Vita di Lorenzo Ghiberti etc. Berlin 1886, S. 115.

beobachteten chronologischen Ordnung gerissen erscheinen. So z. B. schliesst sich an die Gruppe von Cimabue bis Taddeo Gaddi die der Bildhauer von Donatello bis Ant. Pollaiuolo — beide in derselben Aufeinanderfolge der einzelnen Künstler, wie beim Strozziano; dann kommen eine Anzahl Maler von Buonamico bis Starnina, die sich in letzterem Codex in veränderter Reihenfolge an Gaddo Gaddi schliessen; hierauf folgt wieder die Gruppe von Fra Giovanni Angelico bis Sandro Botticelli mit einzelnen Umsetzungen, und endlich entspricht auch die Schlussgruppe von Filippino Lippi bis Michelangelo bis auf zwei Einschaltungen der Reihenfolge des Cod. Strozziano. Auch im Stoffe selbst zeigen sich einige Incongruenzen, insofern bei Petrei die Notiz über Maso fiorentino fälschlich unter dem Namen Alesso Baldovinetti steht, dann bei ihm auch einige Biographien vorkommen, die der Strozziano nicht enthält (Tafi, Berto Linaiuolo, Eliseo del Fino und Filippo da Anhiari, — die beiden letzten indes nur scheinbar, denn der Eliseo del Fino Petreis ist identisch mit Dello, und was er über den apokryphen Filippo d'Anghiari vorbringt, gehört in die Biographie Lionardos da Vinci). Im allgemeinen aber sind die Abweichungen weder im Stoffe selbst noch in dessen Anordnung so wesentlich, dass durch sie allein schon die Annahme eines gemeinsamen Originals für beide Handschriften ausgeschlossen würde.

Für die Datierung unseres Codex sind wir nicht, wie im vorhergehenden Falle, bloss auf paläographische Merkmale angewiesen. Zwar trägt schon die Schrift, — die stellenweise sehr schleuderisch, dann wieder auch deutlicher ist —, so entschieden den Charakter des späten Cinquecento, dass sich daraus schon annähernd sicher die Entstehungszeit feststellen lässt. Zu ihrer genauen Bestimmung aber dient ein darin enthaltener Bericht über die Wahl Pius V. im Jahre 1566 — das späteste Ereignis, womit sich die Beiträge, aus denen die Handschrift besteht, überhaupt beschäftigen —, wie auch die Erwähnung von Bronzinos Martyrium des heil. Laurentius unter den in S. Lorenzo befindlichen Kunstwerken (fol. 56ᵛ), einer Freske, die frühestens im Laufe desselben Jahres, wahrscheinlich aber erst nach 1568 entstand [1]). Da aus der gleichmässigen Beschaffenheit des Papiers, der Dinte und Schrift gefolgert werden muss, das Manuscript sei in nicht zu langem Zeitraume zusammengeschrieben worden, so werden wir hiernach auch die Entstehung

[1]) Gaye III, 166. Vasari VII, 604 spricht in seiner zweiten Auflage davon als von einer eben in Angriff genommenen Arbeit.

jener Partie, die unsere Künstlerbiographien enthält, nicht weit vom obigen Datum zu setzen, dafür also etwa die Zeit von 1565—1570 anzunehmen haben. Ueber das letzte Jahr dürfen wir sie in keinem Falle hinausschieben, weil ja, wie wir oben gesehen, der Compilator des ganzen Codex zu Beginn 1570 starb.

Die dritte unserer Handschriften endlich führt die Signatur Magliab. XVII. 17 und den (späteren) Titel: Anon. Notizie di Pittori, Scultori ed Architetti autografe. Sie stammt aus der Bibliothek der Familie Gaddi (wo sie die Nummer 564 trug) und kam im Jahre 1755 mit einem Teil ihrer Schätze an ihren jetzigen Aufbewahrungsort. Hiernach wollen wir sie kurz als Cod. Gaddiano bezeichnen. Es ist ein Band in klein Folio von 128 Blättern, der — mit einer Ausnahme durchweg von der gleichen Hand geschrieben — eine Sammlung von Material zu einem darnach zusammenzustellenden Werke enthält, das Lebensbeschreibungen von Künstlern alter und neuerer Zeit umfassen sollte. Und zwar finden sich darin von fol. 1—37 Notizen über Leben und Werke der antiken Bildhauer und Maler (fol. 38—42 sind leer gelassen) und von fol. 43—94 solche über italienische Künstler von Cimabue bis Michelangelo (fol. 95—98 sind wieder leer gelassen); es folgen von fol. 99—103 topographische Indicationen von Kunstwerken, die in mehreren Kirchen Roms und in der Certosa bei Florenz vorhanden sind, dann (fol. 104) einige Künstlernamen (Bald. da Siena, Caradosso, Pompilio orefice, Benvenuto orefice, Don giulio miniatore (fol. 105 u. 106 sind leer geblieben); auf fol. 107 und 108 von anderer Hand Aufzeichnungen über in einigen Kirchen Perugias und Roms vorhandene Kunstwerke, geschrieben im Jahre 1543 (fol. 109 ist ein Blatt, das zu den Künstlerbiographien fol. 43—94 gehört und die letzten vier Zeilen des ersten Concepts der Biographie Donatellos enthält, das auf fol. 64 u. 65 steht); auf fol. 110 u. 111 der Beginn eines Conceptes über die Malerei; endlich auf fol. 113—128 verschiedene Notizen, zum Teil Concepte zu einzelnem schon früher im Text Gebrachten, Namensverzeichnisse u. dergl. Hiernnter findet sich auf der Rückseite eines unpaginierten Blattes zwischen fol. 116 u. 118, das aber nicht etwa später eingefügt wurde, unter dem Titel: „ex libro antonij belli“ eben dasselbe Namensverzeichnis florentinischer Maler von Cimabue bis Alesso Baldovinettj, das auch den Eingang der Künstlerbiographien des

Cod. Strozziano auf fol. 73r bildet und zwar ganz genau mit den dort verzeichneten Jahreszahlen, und mit der nämlichen spitzen Feder geschrieben, welche auch die aus dem Libro d' Antonio entnommenen Randbemerkungen (siehe weiter unten) zu dem Text unseres Cod. Gaddiano verzeichnete.

Die Reihe der modernen Biographien auf fol. 43 ff. ist diese: Giov. Cimabue, Gaddo, Andrea Tafi, Giotto, Stefano fiorentino lo Scimia, Taddeo Gaddi, Maso, Bernardo, Pietro Cavallino, Jacopo di Casentino, Buonamico, Giottino, Andrea di Cione, Agnolo Gaddi, Antonio da Siena, Gherardo Starnini, Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia, Antonio del Pollainolo, Tomaso Masacej, Masolino, Ambrogio Lorenzetti, Mo Simone, (von den folgenden Meistern nur die Namen, mit leerem Raum dazwischen, der offenbar durch die betreffende Lebensbeschreibung ausgefüllt werden sollte:), Il Berna, Ambruogio, Taddeo, Giovanni d' Asciano, Il Vecchietto, Franceseo di Giorgio, Matteo pittore, Benvennto pittore, Neroccio pittore, (von nun an wieder biographische Notizen über) Barna, Duccio, Giovanni Pisano, Andrea Pisano, Gusmin da Colonia, Michelozzo, Desiderio, Andrea del Verrocchio, Bicci, Neri di Bicci, nochmals Stefano fiorentino lo Scimia, Nannj di Bancho, Antonio und Bernardo Rossellino, Giovanni da S. Stefano a ponte, Fra Giovanni da Fiesole, Fra Lorenzo, Lippo, Dello, Spinello, Fra Filippo, Andreino da Castagno, Paolo Uccello, Pesello, Franceseo Pesellino, Alesso Baldovinetti, Domenicho da Venezia, Berto fiorentino, (nun wieder bloss Namen mit leerem Raum dazwischen von den folgenden „pittori fiorentinj":) Giovanni Tossichanj, Lorenzo di Biccj, Gnido del Gnidolino, Jacopo del Corso, Zanobj dellj Strozzj, Domenicho di Monbertino, Zanobj Machiavellj, Baccio da Montelupo, El Marotino, Giovanni da Rovezano; (von den folgenden wieder biographische Notizen:) Benozo (Gozzoli), Sandro di Botticello, Piero del Pollajuolo, Domenicho del Grillandajo, Fra Bartolomeo, Raffaello del Garbo, Andrea del Sarto, Lionardo da Vincj, Michelagnolo di Lodovico Buonarroti, Filippo di Fra Filippo, Francia Bigio, (schliesslich noch der Name von) Pietro Perugino.

Ein Vergleich mit den Inhaltsangaben der beiden vorbesprochenen Handschriften ergibt sonach, dass einmal der Cod. Gaddiano gegen sie viel reicher ist, da er namentlich eine Reihe sienesischer Meister behandelt, ausserdem aber auch eine Anzahl Lebensskizzen florentinischer Künstler enthält, die dort fehlen; — dann aber, dass

sich in der Reihenfolge der Biographien keine Analogie zwischen ihm und den beiden anderen Codexen ergibt, da kaum zwei oder drei Meister an einer oder der andern Stelle in allen drei Handschriften in der gleichen Aufeinanderfolge erscheinen; — dass also auf Grund dieses Kennzeichens sich noch kein Zusammenhang oder keine Abhängigkeit zwischen den fraglichen Texten feststellen lässt.

In die neuere Kunstlitteratur wurde der Cod. Gaddiano zuerst von G. Milanesi mit der Veröffentlichung der darin enthaltenen Lebensskizze Lionardos da Vinci eingeführt[1]), und seither im Commentar zu seiner Vasariausgabe wiederholt angezogen[2]). Ganz richtig charakterisiert er ihn am ersten Orte als Materialsammlung und erstes Concept zu einem Werke, das der der ersten Hälfte des Cinquecento angehörende anonyme Verfasser zu schreiben beabsichtigte; ganz richtig weist er als seine Hauptquelle, was die

[1]) Im Archivio storico italiano, Jahrg. 1872, Ser. III, t. XVI, p. 219 sq. — Dass, wie Janitschek (Repertorium f. K. VI, 77) vermutet, auch Baldinucci unsere Handschrift gekannt habe, ist aus der von ihm citierten Stelle in dessen Vita di Verrocchio, wo neben dem Cod. Petrei noch eine zweite handschriftliche Quelle angeführt wird (siehe oben S. 412 Anm. 2), nicht zu folgern. Denn weder kommt die dort als dieser letzteren entnommen gegebene Nachricht, Verrocchio sei ein Schüler Donatellos gewesen, und zwar „uno de' suoi primi, e non il minimo", mit diesen selben Worten im Gaddiano vor; noch passt die Angabe Baldinuccis, seine Quelle befände sich in der Strozzischen Büchersammlung, auf unsern Codex, der ja nie dazu gehörte. Zweifellos ist die Bekanntschaft Baldinuccis mit unserer Handschrift jedoch aus einer andern Stelle seines Werkes zu entnehmen (ediz. fiorent. 1767—71, t. III, p. 108), wo sie richtig als der Bibliothek Gaddi angehörend citiert und die Biographie Nannis d' Antonio Banco daraus mitgeteilt wird, wie sie thatsächlich darin enthalten ist. Der genannte Autor sieht indes in unserem Codex fälschlich die ersten eigenhändigen Notizen Vasaris zu seinem Vite. — In jener zweiten Quelle Baldinuccis aber dürften wir wohl den ehemaligen Codex 952 der Strozziana zu agnoscieren haben, der laut der Angabe Morenis (Bibliografia della Toscana, Firenze 1805, vol. II, p. 418) von G. B. Gelli verfasste Biographien florentinischer Künstler von Cimabue bis Andrea Verrocchio enthält, und sich heute im Besitz Girolamo Mancinis in Cortona befindet (siehe das über ihn in der Einleitung Gesagte). Zum mindesten stimmt die oben wiedergegebene Stelle über die Schülerschaft Verrocchios bei Baldinucci mit dem uns von dem gegenwärtigen Eigentümer der Handschrift gütig mitgeteilten entsprechenden Passus in ihr (infra i discepoli di Donato non fu ancora in pocho pregio Andrea del Varochio fiorentino) näher überein, als mit der Fassung in irgend einem der anderen uns bekannten Codices, die sich alle bloss mit der einfachen Angabe begnügen, Verrocchio sei Schüler Donatellos gewesen.

[2]) Vasari I, 452, 468, 574 u. 623; II, 542; III, 311—323 passim; IV. 28. 48. 52.

Künstler des 14. Jahrhunderts betrifft, den zweiten Commentar Ghibertis, — für die Meister des Quattrocento aber eine Vorlage nach, die der Compilator in gelegentlichen Randbemerkungen zu seinem Texte, die er diesem mit anderer Dinte und Feder — also später — hinzufügte, bald als „Libro antico", bald als „l' Originale", am häufigsten aber mit dem Namen seines Besitzers als „Libro d' Antonio Billj" (eine Persönlichkeit, die um die Wende des Jahrhunderts lebte, von der aber sonst nichts bekannt ist) bezeichne[1]); ganz richtig endlich hält er ihn für unabhängig von Vasaris Vite, und folgert daraus, dass er vor deren erster Auflage, also vor 1550 entstanden sein müsse.

Wenn Milanesi dagegen im Libro d' Antonio selbst einen Auszug der Ricordi Ghirlandajos, deren Existenz uns eine Erwähnung bei Vasari (I, 452) enthüllt, aus dem Grunde vermutet, „weil sich Nachrichten in ihm finden, die der Aretiner nicht erwähnt, andere dagegen, die er anführt, dort wieder fehlen" (Arch. stor. l. c.), so ist diese Begründung zum mindesten nicht zwingend, verliert aber vollends auch das Wenige, was sie an Wahrscheinlichkeit besitzt, sobald wir ihr eine zweifellos aus dem Libro d' Antonio stammende Stelle der Notiz über Orcagna im Cod. Gaddiano entgegenhalten. Es heisst dort bei Anführung der Malereien dieses Meisters in der Chorcapelle von S. Maria Novella, Ghirlandajo habe sie später verdorben, verpfuscht (la cappella maggiore di santa maria novella guasta dipoi dal grillandaio; siehe weiter unten den Text der betreffenden Biographie und die dazugehörige Anm. 2). Wäre es nun denkbar, dass sich das Libro d' Antonio in solch wenig anerkennender Weise über das Hauptwerk Ghirlandajos ausgelassen hätte, wenn es mit dessen Ricordi identisch oder aus

[1]) Bloss die unter dem Namen seines Besitzers (oder Verfassers) registrierten Randglossen sind thatsächlich auf das Original des „Libro d' Antonio Billj" zurückzuführen; ein „Libro antico" findet sich in der ganzen Handschrift nicht angeführt, und die einzige Erwähnung des „l' Originale" in der Biographie Giottos kann sich, wie weiter unten (Giotto, Anm. 12) nachgewiesen ist, nur auf die Commentarien Ghibertis beziehen. Dagegen wird als Quelle zweier Randbemerkungen (in den biographischen Notizen über Donatello und Nanni di Banco) ein „primo testo" erwähnt, über dessen Wesenheit wir nichts anzugeben vermögen. Soviel nur ist sicher, dass darunter keine der bisher genannten Quellen des Gaddiano, ebensowenig aber auch Vasari oder Albertini gemeint sein können (siehe unten Donatello, Anm. 7). Sollten sich darunter die Ricordi Ghirlandajos verbergen?

ihnen zusammengestellt gewesen wäre? Ein zweites Zeugnis gegen die in Rede stehende Annahme liefert die eben citierte Stelle bei Vasari (I. 452). Er führt darin gegen das Gerücht, Giottino sei ein Sohn Giottos gewesen, die Autorität der Ricordi Ghirlandajos ins Feld, wonach sein Vater vielmehr der Maler Stefano fiorentino war. Nun findet sich aber die erstere Nachricht gerade in den, wie wir weiter unten darthun werden, aus dem Libro d' Antonio compilierten Cod. Strozziano und Petrei vor, die letztere dagegen nicht, und es ist somit auch hieraus zu folgern, dass die Ricordi Ghirlandajos dem Libro d'Antonio nicht als Vorlage gedient haben konnten.

Aehnlich verhält es sich auch mit der von dem genannten Forscher dem Verfasser gegenüber mündlich geäusserten Meinung, unsere Handschrift könnte vielleicht von G. B. Adriani (1511—1579), dem bekannten Gelehrten und Geschichtsschreiber, herrühren, weil sich in seinem, der zweiten Auflage von Vasaris Vite vorgedruckten (auch in deren neueste Ausgabe aufgenommenen) Briefe an ihren Verfasser ganz analoge, aus Plinius geschöpfte Nachrichten über die antiken Künstler zusammengestellt fänden, wie sie auch auf fol. 1—37 des Cod. Gaddiano enthalten seien. Es ist einleuchtend, dass dieser Grund kaum schwer genug wiegt, um die Deutung Milanesis über das Niveau einer vagen Hypothese zu erheben.

Ausser dem ebengenannten Forscher haben von ausseritalienischen Fachgenossen nur H. Grimm, Janitschek und Frey unserem Manuscript nähere Aufmerksamkeit zugewendet. Soweit aus den Aeusserungen der beiden ersten zu entnehmen [1]), stimmen sie betreffs des Charakters der Compilation, ihrer Quellen, der Zeit ihrer Entstehung und ihres Verhältnisses zu Vasari mit Milanesi überein. Grimm weist überdies zuerst darauf hin, dass Vasari sowohl als der Verfasser unserer Schrift gemeinschaftlich aus dem Libro di Antonio Billj geschöpft haben. Auch die Ansicht Freys weicht von der des florentiner Gelehrten wesentlich nur in dem einen Punkt ab, dass er den unmittelbaren oder mittelbaren Zusammenhang unserer Handschrift mit den Aufzeichnungen Ghirlandajos — wie uns dünkt mit Recht — bestreitet. Ausserdem bemerkt er, dass ihr Verfasser ausser den von Milanesi aufgezeigten Quellen seiner Schrift für solche Partien, wo diese ihn im Stich lassen, sich mit

[1]) H. Grimm, Notizen über Lionardo da Vinci in K. Hillebrands Italia, Leipzig 1874, Bd. I, S. 140 ff. und H. Janitschek im Repertorium f. K. Bd. VI, S. 77.

den Nachrichten behilft, „die ihm durch die litterarische wie durch die historische Tradition (durch die Novellendichter und durch Villani und seine Nachfolger) als allgemein gültige Anschauung und Kenntnis von den zurückliegenden Zeiten und Zuständen an die Hand gegeben wurden“. Ihre Entstehung setzt auch er gleichzeitig oder nur wenig früher als Vasaris Vite von 1550 und sieht sie als eine seiner Hauptquellen, vielleicht als alleinige Hauptquelle, die er oft wörtlich benutzt, an[1]). Dass diese Behauptung indes nicht apodictisch feststeht; die stellenweise wörtliche Uebereinstimmung der Textfassung bei Vasari und dem Gaddiano sich aus der gemeinschaftlichen Benutzung einer und derselben Quelle — des Libro d'Antonio Billj — von seiten beider Autoren, nicht aber daraus erklärt, dass der erste den zweiten copiert habe; dass im Gegenteil aus einer Anzahl von Stellen bei beiden sich die Folgerung aufdrängt, sie hätten von einander ganz unabhängig geschrieben. — dies alles wird sich aus den Bemerkungen, mit denen wir einige der Biographien unseres Codex im Nachfolgenden begleiten, des näheren ergeben.

Endlich widmen dem Gaddiano noch Strzygowski und Wickhoff einige Bemerkungen[2]). Wickhoff sieht in ihm eine Compilation, geradezu zu dem Zwecke unternommen, um Vasari für sein Werk Material zu liefern; er betrachtet ihn als dessen einzige zusammenhängende Quelle für das Trecento und Quattrocento und behauptet, er habe für seine Vite selbst die Commentare Ghibertis nur nach den in unserem Codex enthaltenen Auszügen verwertet. Für diesen selbst ist, was das Trecento anlangt, auch nach Wickhoffs Ansicht Ghibertis Schrift die Hauptquelle, deren Angaben durch anderswoher geholte Notizen vervollständigt werden; für das Quattrocento aber schliesse er sich Albertinis Memoriale an, das er im übrigen auch betreffs des Trecento zur Ergänzung Ghibertis ausnutze. Auch Strzygowski betrachtet unsere Handschrift als eine ungefähr gleichzeitig mit Vasaris erster Auflage entstandene Sammlung von Nachrichten über florentinische Künstler, in die später — wie aus einer Stelle hervorzugehen scheine (?), sogar nach Erscheinen von Vasaris zweiter

---

[1]) Frey, Studien zu Giotto, im Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen Bd. VII, S. 116. Vergl. auch dessen Vita di Lor. Ghiberti etc. S. XI und Le Vite di Fil. Brunelleschi etc. S. XXIX.

[2]) Strzygowski, Cimabue und Rom, Wien 1888, S. 8, 26, 29 u. 31; Wickhoff, Ueber die Zeit des Guido von Siena, in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Innsbruck 1889, Bd. X, S. 267.

Auflage — Randbemerkungen eingetragen worden seien, und sieht in ihm für die älteren Viten bis auf Giotto eine der Hauptquellen des Aretiners, für welche Ansicht er dann im besondern aus dem Vergleich der Biographie Cimabues bei beiden Autoren Beweisgründe beibringt.

Was nun die Widerlegung der Rolle, die die beiden obengenannten Forscher unserer Handschrift als Hauptquelle Vasaris beilegen, anlangt, so gilt in dieser Hinsicht das der analogen Ansicht Freys gegenüber oben Vorgebrachte, und wir verweisen insbesondere betreffs der Lebensskizze Cimabues auf die ihren weiter unten wiedergegebenen Text begleitenden Anmerkungen (siehe namentlich Anm. 2, 4 und 6). Ebenso ergibt sich aus wiederholten Ausführungen unseres unten folgenden Commentars zu einigen der Biographien des fraglichen Codex, dass wir dem Albertinelli als Quelle dafür nicht die ihm von Wickhoff vindicierte Bedeutung beizulegen vermögen (siehe insbesondere Donatello Anm. 5, 6, 7, 13 und 14).

Zum Schlusse bleibt uns — da wir über die Persönlichkeit des Verfassers des Cod. Gaddiano aus irgend welchen Andeutungen im Texte selbst, aus dem Vergleich der Handschrift, oder auf Grundlage irgend anderer innerer oder äusserer Merkmale keine Aufklärung zu gewinnen vermögen — nur noch übrig, die Zeit seiner Entstehung aus den Angaben, die der Text selbst bietet, festzustellen. In seiner Lebensskizze Michelangelos spricht der Verfasser von dem jüngsten Gericht in der Sixtina als einem vollendeten Werke [1]), und in der Notiz über Andrea del Sarto fügt er an die Angaben über dessen Malereien in Poggio a Cajano die Bemerkung: dimandarne Giorgio (d. h. wohl Vasari, — die einzige Stelle, wo sein Name vorkommt) o Jacopo da Pontormo. Da nun dieser am ersten Tage des Jahres 1557 starb, die sixtinische Freske aber zu Weihnacht 1541 enthüllt wurde, so wird durch die beiden angegebenen Daten die Verfassung des Cod. Gaddiano auf die Frist von 1542—1556 eingeschränkt. Der spätes te terminus post quem wird überdies durch das auf fol. 107 vorhandene Datum 1543 (siehe oben S. 419) noch um ein oder zwei Jahre vorgerückt, wenn wir die Annahme gelten lassen wollen, die beiden von fremder Hand geschriebenen Blätter 107 und 108 seien vom Verfasser unserer Handschrift dieser schon während ihrer Zusammenstellung eingefügt worden — wie dies die Stelle, die sie in der Reihe der übrigen

[1]) Michelangelo . . . con nuova et miraculosa opera del judizio della cappella di Roma ha volsuto atutto mondo mostrare egli essere unico.

Collectaneen einnehmen, zu beweisen scheint — und nicht etwa erst nachträglich in sie hinein geraten. Wollen wir ferner den Umstand, dass in der Biographie Brunelleschis bei Anführung des Pal. Pitti, dessen Ankauf durch die Herzogin Eleonora (der am 3. Februar 1550 erfolgte) nicht erwähnt, sondern der Bau noch unter dem Namen des alten Besitzers aufgeführt ist, als beweiskräftig genug dafür anerkennen, dass der Besitzwechsel thatsächlich noch nicht stattgefunden hatte, sowie die oben erwähnte Berufung auf die Person Vasaris dadurch erklären, dass unser Verfasser zur Zeit, als er sein Manuscript compilierte, aus dessen Werk selbst nicht schöpfen konnte, weil es noch nicht im Druck vorlag, so reduciert sich obiger Zeitraum auf die Jahre 1544—1549[1]). Und dieser Bestimmung wird auch durch einige andere Daten, die sich aus sonstigen Angaben des Textes ableiten lassen, nicht widersprochen. So liefert eine Stelle in der Biographie Giottos (vergl. unten Anm. 12 zu ihrem Text) als terminus ante quem das Jahr 1568, eine zweite und dritte in der Notiz über Donatello als solchen 1559 bezw. 1555, und aus der letztangezogenen Stelle ergibt sich zugleich als terminus post quem 1532 bezw. mit grösserer Wahrscheinlichkeit 1540 (vergl. unten Anm. 13 und 14 zu dem Text der Lebensskizze Donatellos). Zweifellos aber steht als frühester terminus post quem für den Beginn der Compilation unserer Handschrift die Belagerung von Florenz im Jahre 1530 fest. Denn die bei diesem Anlass vor den Thoren der Stadt zerstörten Klöster S. Gallo, S. Benedetto fuori di Porta a Pinti, S. Antonio alla Porta di Faenza werden darin (in den Notizen über Giottino, Bicci und Lippo) als nicht mehr bestehend bezeichnet.

Ehe wir nun diesen Vorbemerkungen die Texte der Biographien Brunelleschis, wie sie die in Rede stehenden drei Handschriften enthalten, folgen lassen, und sie, um das Verhältnis der Codices zueinander und zu den früheren und späteren Quellen möglichst klarzulegen, mit einem ausführlichen Commentar begleiten; ehe wir ferner, um das zur Lösung dieser Aufgabe erforderliche Beweismaterial in reicherem Masse zu gewinnen, als es die biographischen Skizzen über Brunelleschi allein liefern, diesen die Texte einiger anderen Biographien aus allen drei Handschriften anschliessen, — fassen wir hier schon, den nachfolgenden Untersuchungen vor-

[1]) Vergl. Anm. 21 zum nachfolgenden Text der Biographie Brunelleschis.

greifend, ihre Ergebnisse zu leichterer Uebersicht in einer Reihe von Punkten zusammen, und lassen jeder These den Hinweis auf diejenigen Anmerkungen zu den einzelnen Biographien (die wir kurzweg mit dem Namen des betreffenden Künstlers bezeichnen) folgen, welche die Begründung der darin ausgesprochenen Behauptungen liefern.

Hiernach ergibt sich das Folgende:

1. Weder der Cod. Strozziano, noch der Cod. Petrei sind Copien des Cod. Gaddiano.

Brunelleschi Anm. 2. 8, 13—15, 18—25; Cimabue Anm. 2 bis 4, 6; Giotto Anm. 1, 5, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 25; Orcagna Anm. 4—6, 8; Masaccio Anm. 1; Masolino Anm. 3, 4; Donatello Anm. 1, 2, 4, 6, 11, 14, 16, 25, 27—29.

2. Der Cod. Strozziano und Cod. Petrei sind auch nicht einer vom andern abgeschrieben.

Hiegegen spricht schon die verschiedene Reihenfolge der Biographien bei beiden; ausserdem aber Brunelleschi Anm. 13, 17, 20; Cimabue Anm. 2, 4. 9; Orcagna Anm. 3; Donatello Anm. 9.

3. Auch der Cod. Gaddiano ist nicht direct aus einem der beiden anderen copiert.

Dies folgt unmittelbar aus dem bezüglich der Entstehungszeit aller drei Handschriften oben (S. 415, 418 u. 425) Festgestellten.

4. Der Verfasser des Cod. Gaddiano kennt bei der ursprünglichen Compilation seiner Schrift Vasaris Vite nicht. Erst als er sein Concept später revidiert, hat er sich über einzelne Punkte bei Vasari persönlich (nicht in seinem Werke) Auskunft geholt.

Brunelleschi Anm. 3, 5, 6, 10, 13, 16, 21; Cimabue Anm. 6; Giotto Anm. 10, 20; Starnina Anm. 1; Masaccio Anm. 4; Masolino Anm. 5 und oben S. 425.

5. Ebensowenig benutzt er und die beiden anderen Handschriften für die Biographie Brunelleschis die Schrift Manettis.

Brunelleschi Anm. 2, 3, 6.

6. Alle drei Codices gehen auf eine gemeinsame ältere Quelle zurück, der der Strozziano und Petrei ausschliesslich, der Gaddiano (neben Ghibertis Commentar und einer dritten unbekannten Quelle) vorzugsweise folgen, und die den Compilatoren der beiden erstgenannten Handschriften höchst wahrscheinlich im Original, dem Gaddiano aber bei der ersten Zusammenstellung seiner Schrift in

einer Copie oder Redaction zweiter Hand vorlag. Später hat dieser das Originalmanuscript auch in die Hand bekommen und daraus Randbemerkungen in sein Concept eingetragen.

Brunelleschi Anm. 2, 3, 20; Cimabue Anm. 2, 5; Giotto Anm. 3, 6, 9, 15, 19, 24; Orcagna Anm. 4, 8; Starnina Anm. 1; Masaccio Anm. 1; Donatello Anm. 1, 24.

7. Auch Vasari hat schon für die erste Auflage seiner Vite aus der gleichen Quelle geschöpft.

Brunelleschi Anm. 3, 16; Cimabue Anm. 2; Giotto Anm. 4, 13, 24; Orcagna Anm. 8; Donatello Anm. 1, 22, 27.

Die Schrift des Anonimo Gaddiano dagegen hat er kaum gekannt.

Brunelleschi Anm. 5, 15; Cimabue Anm. 4, 6; Orcagna Anm. 8; Donatello Anm. 1, 12, 22, 27, 28.

8. Als diese gemeinsame ältere Quelle ist unzweifelhaft das „Libro d' Antonio Billj" anzusehen.

Brunelleschi Anm. 2; Giotto Anm. 3, 6, 9; Orcagna Anm. 4, 8; Donatello Anm. 1.

Sein Verfasser kennt Ghibertis Commentar nicht, ebensowenig benutzt er für die Biographie Brunelleschis die Schrift von Manetti.

Brunelleschi Anm. 2; Giotto Anm. 1, 5, 12, 14; Starnina Anm. 1.

9. Der Cod. Strozziano ist die sich am genauesten an das Original des Libro d' Antonio anschliessende Abschrift.

Brunelleschi Anm. 8, 20; Cimabue Anm. 2; Giotto Anm. 3, 18, 19, 21, 22, 24; Orcagna Anm. 3, 4; Starnina Anm. 1; Donatello Anm. 1, 18, 21, 25, 27 und oben S. 419.

Viel flüchtiger und mit Kürzungen wird dasselbe Original vom Compilator des Cod. Petrei copiert.

Brunelleschi Anm. 20; Giotto Anm. 18, 19, 21; Orcagna Anm. 3, 4; Starnina Anm. 1, 2; Masaccio Anm. 1; Masolino Anm. 2; Donatello Anm. 1, 10, 18, 21.

An dritter Stelle erst kommt bezüglich der textuellen Treue der Cod. Gaddiano. Sein Verfasser fügt aus Eigenem hinzu, benutzt überdies, soweit als möglich, Ghibertis Commentar und verarbeitet auch andere Nachrichten, deren directe Quellen wir nicht nachweisen können, in seine Darstellung.

Brunelleschi Anm. 21; Cimabue Anm. 2, 7; Giotto Anm. 1, 5, 12, 13, 18, 21, 22; Orcagna Anm. 7; Masaccio Anm. 1; Donatello Anm. 1, 3, 11, 13, 14, 16, 19, 24, 25.

10) Als Entstehungszeit des Libro d' Antonio Billj ergibt sich

sicher die Zeit zwischen den Jahren 1506 und 1540. Wahrscheinlich aber ist es zwischen 1516 und 1532 verfasst [1]).

(Cimabue Anm. 2; Orcagna Anm. 2) Donatello Anm. 13, 14.

Der Cod. Gaddiano ist sicher zwischen 1542—1556, wahrscheinlich aber zwischen 1544—1549 in seiner Compilation abgeschlossen worden; begonnen hat sie unzweifelhaft erst nach 1530, möglicherweise auch erst nach 1542.

Brunelleschi Anm. 21; Donatello Anm. 13, 14 und oben S. 425 und 426.

Der Cod. Strozziano und Cod. Petrei sind beide in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dieser sicher zwischen 1565 und 1570, jener eher nach als vor dem Cod. Petrei zusammengeschrieben worden.

Siehe oben S. 415 und 418.

---

[1]) Diese Zeitbegrenzungen sind aus den Daten der nachstehend mitgeteilten Biographien geschöpft. Die zweite derselben wird durch die in der Notiz über Fra Bartolommeo im Cod. Petrei enthaltene Angabe bestätigt, die dessen heil. Sebastian als im Capitelsaal von S. Marco vorhanden anführt. Nun wissen wir, dass das besagte Bild sich 1516 noch an der angegebenen Stelle befand, Ende 1530 aber seit kurzem in den Besitz Franz' I. von Frankreich übergegangen war (vergl. V. Marchese, Memorie de' più insigni pittori etc. domenicani, 4. Aufl., Bologna 1879, vol. II, p. 140 und G. Daelli, Carte Michelangiolesche inedite. Milano 1865, p. 23), und werden hierdurch für die Entstehung des Libro d'Antonio auf den gleichen Zeitraum zwischen 1516 und 1530 gewiesen. Wenn wir ferner der Jahreszahl 1530, die in dem Verzeichnis der Künstler auf fol. 73r des Cod. Strozziano dem Namen Michelangelos beigesetzt ist (siehe oben S. 414), entscheidende Bedeutung beimessen (sie kommt auch in der Copie des gleichen Verzeichnisses aus dem Libro d'Antonio auf dem [unpaginierten] fol. 117v des Cod. Gaddiano vor, siehe oben S. 419), so gäbe geradezu sie den Zeitpunkt der Niederschrift des Billischen Manuscriptes an. Auf das gleiche Datum führt uns endlich auch der Umstand, dass einerseits in den Notizen über Giottino, Bicci und Fra Giovanni da Fiesole die bei der Belagerung von Florenz vom October 1529 bis zum August 1530 zerstörten Klöster S. Gallo vor dem gleichnamigen Thore und S. Benedetto vor Porta a Pinti als noch bestehend erwähnt werden, andererseits aus der Notiz über Lippo (die in der Reihenfolge der Handschrift nach den ebengenannten steht) herauszulesen ist, dass das bei gleichem Anlass demolierte Hospital S. Antonio vor Porta di Faenza nicht mehr existierte, als sie niedergeschrieben ward. Hiernach hätte also der Verfasser des Libro di Billj seine Compilation kurz vor der Belagerung der Stadt, etwa Ende 1528 oder Anfang 1529 begonnen, und sie vor Ende 1530 abgeschlossen.

2. Biographien

a) Aus dem Cod. Strozziano[1]).
(Magliab. XXV. 7. 636.)

b) Aus dem Cod. Petrei.
(Magliab. XIII. 7. 89.)

(fol. 38v.) (*1.*) Di Pippo di Ser brunellescho. Pippo di Sere brunellescho cip(*tadi*)no fior(*entin*)o fu dotto in scrittura sacra, et soleva dire m(*aestr*)o Pagolo astrologo che udendolo parlare, gli pareva S(*ant*)o Pagolo. fu arismeticho et geometra, ritrovo la prospettiva stata piu tempo smarrita era studioso delle opere di Dante et benissimo le intendeva.

---

[1]) Die Texte, wovon derjenige des Strozziano und des Petrei hier zum erstenmale veröffentlicht werden (siehe indes oben S. 413 Anm. 1), während der aus dem Gaddiano bei Frey, Vite di Filippo Brunelleschi etc. S. 121 ff. schon gedruckt vorliegt, und hier nur dem bequemeren Vergleich mit den andern beiden zuliebe nochmals aufgenommen wurde, sind, was Orthographie und Schreibweise betrifft, genau nach den Originalen wiedergegeben, die Abkürzungen in Cursivschrift zwischen Klammern aufgelöst. Nur die gewöhnlichsten (p̄ für per, cō für con, ī für in u. dgl.) wurden der Einfachheit halber schon im Text voll ausgeschrieben. Die vereinzelt diesem zwischen eckigen Klammern eingefügten Worte sind Ergänzungen, die uns zu dessen Verständnis notwendig erschienen. Die Interpunction wurde nur in dem einen Falle geändert, wo sich der Schluss eines Satzes oder Alineas bloss mit einem Beistrich bezeichnet findet, obwohl das nächste Wort mit grossem Buchstaben beginnt (wie im Cod. Gaddiano fast durchweg). Hier wurde der Beistrich durch einen Punkt ersetzt. Die Markierung der einzelnen Alinea mit fortlaufenden Ziffern, für alle drei Texte gleichmässig durchgeführt, hat nur den Zweck, die Hinweise darauf zu erleichtern. Ueber den fehlenden Anfang des Textes beim Strozziano siehe das oben in der allgemeinen Notiz über die drei Handschriften Gesagte.

[2]) Der Cod. Gaddiano geht in diesem Alinea, wie mit einigen Ausnahmen durchweg in seiner Biographie Brunelleschis nicht nur, sondern überhaupt auch in der Mehrzahl der übrigen, soweit er dabei nicht noch einer zweiten Quelle — den Commentarien Ghibertis — folgt, auf ein Original zurück, das auch den beiden andern Codices als Vorlage gedient hat, und in dem wir das auch dem Vasari bekannte und von ihm benützte „Libro d'Antonio Billj", wie es der Gaddiano in einigen Randbemerkungen seiner Handschrift nennt, in folgendem

Brunelleschis.

c) Aus dem Cod. Gaddiano.
(Magliab. XVII. 17.)

(fol. 58r.) (*1.*) Filippo di Ser Brunellescho n(*ost*)ro cittadino fu unicho architetto Aritmeticho, et excellente geometrico, et scultore et pittore benche in queste due artj non molto operassj. Esso fu che ritrovo la prospettiva assaj tempo stata nascosa, fu anchora dottissimo nelle sacre lettere, et maravigliosamente intese la comedia di Dante n(*ost*)ro poeta fiorentino et intra gli amicj snoj et huominj dottj era tenuto in gran venerazione, et infra gli altrj Paolo astrologo, che spesso usava dire, quando parlare udiva filippo, che nella profondita delle scritture udire un san Paolo novello gli pareva [2]).

---

werden nachweisen können (siehe darüber das oben in der Einleitung und S. 6 Anm. 2 schon Angeführte). Es wird sich dabei ergeben, dass wir in den beiden Codices Strozziano und Petrei getreuere Reproductionen — in dem ersteren die getreueste — jenes Originals vor uns haben, das der Gaddiano freier benutzt, indem er den Originaltext stellenweise erweitert, seine subjectiven Bemerkungen hinzufügt u. dgl. — Auch schon in der sprachlichen Behandlung lässt sich der Unterschied in vielen, offenbar den ursprünglichen Text wiedergebenden archaischen Sprach- und Wortformen bei jenen beiden, und der ganz den Charakter des Cinquecento zeigenden Ausdrucksweise des Gaddiano (soweit nicht auch er stellenweise jenes ältere Original wörtlich in seinen Text herübernimmt) nicht verkennen. Die bei dem ersten flüchtigen Vergleich der Texte unserer drei Codices sich aufdrängende Ansicht, als ob die beiden ersten Abschriften bezw. Auszüge des Gaddiano oder aber der Strozziano eine solche, der Petrei aber eine flüchtige Copie des letzteren wäre, wird sich im Verlaufe unserer Untersuchung als unstatthaft ergeben. Ebenso lässt ein genauer Vergleich der Texte unserer drei Codices für die Biographie Brunelleschis mit derjenigen Manettis nirgends eine Abhängigkeit ihres Verfassers von Manetti gewahren, auch erwähnen sie manche von ihm angeführte Werke Brunelleschis gar nicht (Capp. S. Jacopo sopr'Arno, Pal. di Parte Guelfa, Befestigungen in Pisa, architektonische Jugendwerke, Büsten in Pistoja), führen dafür andere, die Manetti nicht erwähnt (Capp. Pazzi, Pal. Medici und Pitti, Casa Busini, Sapienza, Befestigungen zu Mailand und am Hafen von Pesaro) nach ihrer gemeinsamen Quelle an, so dass wohl angenommen werden muss, sie hätten ihn nicht gekannt.

Für das betreffs des Verhältnisses des Gaddianischen Textes zu dem des

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

(2.) Trovo il modo di voltare la cupola di firenze senza armatura, stata piu annj imperfetta. per non trovare chi volessi, o sapessi voltarla, et erasi infir(*enze*) quasi fatta risoluzione di riempire. et fare il gietto di terra.

Petrei, oder richtiger seiner Vorlage eben Gesagte liefert nun gleich das erste Alinea beider Biographien schlagende Belege. Zunächst ist die Abhängigkeit beider Textfassungen von einander unleugbar; bei näherer Prüfung wird aber auch die zeitliche Priorität des Petrei, bezw. seines Originals vor dem Gaddiano ganz klar. Während jener bei der Charakteristik Brunelleschis die einzelnen Züge ordnungslos durcheinander wirft, wie sie ihm eben beim Concipieren in die Feder fliessen, verrät der Gaddiano, indem er sie gewissermassen in logischer Folge ordnet — also zuerst von den Fachkenntnissen des Meisters, dann von seiner litterarischen und Gelehrtenbildung spricht und mit den Zeugnissen der Zeitgenossen für dieselbe schliesst —, das Bestreben nach Composition des Stoffes, sonach mittelbar das Vorhandensein einer Vorlage, der er diesen entnehmen konnte. So natürlich nun dieses Bestreben bei dem spätern Autor erscheint, ebenso ungerechtfertigt wäre es, anzunehmen, der Abschreiber des Cod. Petrei — der, wie wir in der Folge sehen werden, nichts als ein flüchtiger Copist war — hätte sich die Mühe genommen, die logische Ordnung im Texte des Gaddiano, als er ihn ausschrieb, eigens wieder über den Haufen zu werfen. — Aber auch sprachliche und stilistische Gründe sprechen für die Priorität der Fassung, wie sie bei Petrei überliefert ist. Wortformen wie Pippo, Sere, ciptadino, Pagolo, arismeticho sind entschieden älter als die vom Gaddiano ihnen substituierten: Filippo, Ser, cittadino, aritmeticho, Paolo; die Vorliebe für superlativische Ausdrucksweise beim Gaddiano (unicho architetto, excellente geometrico, assaj tempo, dottissimo nelle sacre scritture, maravigliosamente intese . . . statt des einfachen architetto, geometrico, piu tempo, dotto, era studioso . . . bei Petrei), die Betonung des lokalpatriotischen Standpunktes (nostro cittadino, Dante nostro poeta fiorentino statt ciptadino fiorentino, Dante bei Petrei) und das Hinzufügen schwülstiger Phrasen (nella profondita delle scritture) kennzeichnen den richtigen Cinquecentisten im Gegensatz gegen den

(Cod. Gaddiano)

(2.) Esso fu quello che trovo il modo di volgere la cupola di santa maria del fiore, et senza armadura contro alla openione di tuttj gli altrj huominj, la quale era stata molti annj imperfetta, et percio moltj maestrj di diversj paesj vennono, gran disputa era tra loro del modo dell' armadura, tra qualj era chi diceva che bisognava fare un monte di terra, et farvj sopra il getto et molte altre diverse cose et modj, solo egli dicendo afermava che la non si poteva volgere con armadura alcuna, et benche in luj (fol. 58ᵛ) molte partj excellenti siconoscessino perle qualj era datenere in gran reverenzia, non dimeno inquesta parte, era tenuto matto et insensato, perla impossibilita che pareva universalmente atuttj gli huominj. Fece dicio un piccholo modello cioe lacapella de Barbadorj in santa Felicita come anchora hoggi si vede senza armadura, ne per questo anchora gli fu prestato fede alcuna et in detta cappella

---

sich noch in den einfachen, ja archaischen Formen des Quattrocento bewegenden, bezw. sie nach seiner Vorlage copierenden Petrei.

Wir stellen hier gleich noch eine Anzahl von Wörtern, Sprach- und Ausdrucksformen aus dem übrigen Text der drei Handschriften zusammen, die uns in der gleichen Richtung Zeugnis abzulegen scheinen:

Der Strozziano bezw. Petrei schreiben:	Beim Gaddiano lautet es:
Santa Liperata, Santa Reparata, Santo Giovanni, Santo Lorenzo, Santo Piero, Santo Marcho, Orto Santo Michele, Pesero, Ruciellai, Baroneegli oder Barouciellj. Michelozo, Divith. Davitte.	S. Maria del fiore, San Giovanni, San Lorenzo, San Piero, S. Marcho, Orsanmichele, Pesaro, Rucellai, Baroncelli, Michelozzo, David.
Palagio, palazo auch nur casa, forteza, piaza, mezo, faccia.	Palazzo, fortezza, piazza, mezzo, facciata.
Discepulo, segrestia, imulatore, stigmate.	Discepolo, sagrestia, emulatore, stimate.
Ingiegno, giesti, gietto, innocientj, intelligienzia etc.	Ingegno, gesti, getto, innocenti, intelligenza etc.
Volgiere, giettare, fingiere, fecie, triema, fussi.	Volgere, gettare, fingere, feee, trema, fosse.
Etiam, simile, il perche, alche, exequito, exeepto, excetto, decto, sumptuoso.	Anchora, onde, laonde, seguito, eeeetto, detto, suntuoso.
El, da il, lo ordine, dello altare, delli Strozzi, uno vaso, uno altro.	Il, dal, l'ordine, dell'altare, degli Strozzi, un vaso, un'altro.
Dua, i sua.	Due, i suoi.
Usava di dire, dire la messa.	Usava dire, celebrare.

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

(3.) Hebbe per compagnio lorenzo bartolucci, ma quando furono in sulvoltarla, fingiendosi Pippo havere male et non potendo o sapendo detto lorenzo fare senza Pippo, Pippo gli mando a dire che farebbe ben lui senza lorenzo, et cosi gli ufitiali gli dettono tutto il carico et levarono lorenzo alquale allogorno le porte dibronzo di s(*an*)^{to} g(*iovan*)ni [4]).

---

[3]) In diesem, sowie den folgenden, den Dombau behandelnden Absätzen verwertet der Gaddiano wohl vor allem die Angaben des Libro d'Antonio (wie sie uns im Cod. Petrei vorliegen), indem er sie am Anfang seiner Alineas mehr oder weniger getreu wiedergibt; ausserdem erweitert er aber seine Darstellung beträchtlich aus Quellen, die wir im einzelnen nicht aufzudecken vermögen. Wohl sind es die auch bei Manetti und Vasari vorkommenden Nachrichten, doch aber erscheint ihre directe Herübernahme aus diesen Autoren ausgeschlossen. Denn einmal lässt sich nirgends eine Analogie in der Textfassung des Gaddiano mit den letzteren im einzelnen nachweisen, dann aber weicht er in manchem Detail von ihren Angaben geradezu ab (so wenn er Brunellesehi den Vorschlag in den Mund legt, Ghiberti möge die eine Schale der Kuppel ausführen, er wolle die andere aufmauern lassen). Es bleibt uns zur Aufhellung des Dunkels in diesem Falle nichts übrig, als anzunehmen, der Gaddiano habe entweder die in der volkstümlichen Ueberlieferung über den Kuppelbau umlaufenden Nachrichten für seine Schilderung selbständig redigiert, oder aber die Vorlage, die er bei seiner Arbeit benutzte, habe dieselben in ausführlicherer Darstellung enthalten, als sie uns jetzt im Cod. Petrei vorliegen, und der Gaddiano habe sie also dorther nehmen können. Für das letztere scheint die Randbemerkung, die er seinem Alinea 2 beifügt, Zeugnis zu geben: in der That findet sich ihr Inhalt in den Text des Petrei nicht aufgenommen, war aber nicht bloss im Originalmanuscript des Libro d'Antonio vorhanden, sondern auch schon in jener Redaction desselben, die er bei der Verfassung seiner Handschrift benutzte, wie der Umstand beweist, dass die in Rede stehende Nachricht sich schon im Text des Gaddiano findet. Denn so müssen wir uns die Existenz der öfters vor-

fece fare un vaso per laqua santa assaj vagho et leggiadro. (Diesem Satz gegenüber steht am Rande): nell' libro d' Ant(*oni*)° ma poi ch' ebbe fatto 1° (*uno*) piccolo modello et dimostrolo nella cappella di santa felicita [3]).

(3.) Doppo molte, et molte disputazioni si prese questa deliberazione, di alloghare questa opera a detto Filippo insieme con Lorenzo di Bartoluccio Ghibertj, huomo nella scultura enel disegno excellente, come per le portj di bronzo di san Giovannj, et delle fiure intorno alloratorio di san michele in orto si vede et in altre cose notissime. Non dimeno fu filippo contento d' haverlo in compagnia non possendo altro fare per il gran desiderio che aveva, che tale opera lasua perfectione havessi, et messono mano in tal cosa, et venutj alla volta, dove era l' importanzia volse fare filippo della virtu et intelligenzia di lorenzo experienzia, et finse essere malato il che veggendo lorenzo fermo l' opera, dicendo (fol. 59[r]) che bisognava ambedua atale deliberazione fussino insieme. Ma da

---

kommenden Randbemerkungen, in denen der Text des Libro d' Antonio wiedergegeben wird, erklären: erst nachdem der Gaddiano sein Manuscript auf Grund einer Copie bezw. Redaction jenes Originals verfasst hatte, kam ihm nachträglich dieses selbst in die Hand, so dass er einzelne Unrichtigkeiten, Flüchtigkeiten, Auslassungen seiner Vorlage durch Hinzufügen des Wortlauts aus dem Libro d' Antonio zu berichtigen vermochte. Aehnlich, so müssen wir folgern, wird der flüchtige Abschreiber des Cod. Petrei auch bei den folgenden Alineas 3—5 seine Vorlage gekürzt, mag hingegen der Gaddiano manches, was in seinen betreffenden Alineas über das vom Petrei Verzeichnete hinaus enthalten ist, dem Texte jener gemeinsamen Quelle entnommen haben. Es ist deshalb doppelt zu bedauern, dass uns hier der, wie wir in der Folge sehen werden, im allgemeinen viel sorgfältigere Text des Strozziano nicht erhalten ist. Vielleicht hätte seine Fassung uns über die vorliegende Frage einigermassen aufgeklärt. Auch Vasari verzeichnet die Nachricht über das Probegewölbe in S. Felicita, um das es sich in der erwähnten Randbemerkung handelt, an erster, die über dasjenige in S. Jacopo sopr' Arno erst an zweiter Stelle, und doch ist — wenn wir Manetti als der ältesten Quelle vor allem Glauben schenken wollen — nur das letztere mit dem Kuppelbau in Verbindung zu bringen (vergl. das oben S. 76 hierüber Gesagte). Hieraus folgt somit, dass Vasari das Libro d' Antonio auch benutzt, ja, dass er ihm in erster Reihe Glauben geschenkt, und dass der Gaddiano, der nichts über die Capelle in S. Jacopo weiss, weder Manetti, noch auch Vasari gekannt hat.

[4]) Obige Angabe widerstreitet bekanntlich den Thatsachen, selbst wenn wir sie — wie ihr Verfasser oder Copist wahrscheinlich wollte — auf die Ost-

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

(*4.*) Fecie tutti gli strumenti. et modello che alla perfectione ditale opera erano necessarj. et gli lascio nella opera. che per mala cura parte guastj. et parte perdutj.

---

pforte des Baptisteriums beziehen. Deshalb lässt sie der besser unterrichtete Gaddiano auch weg.

(Cod. Gaddiano)

filippo era confortato a tirare innanzj, et andava filippo nel parlare insieme con lorenzo sagacemente investigando emodj edisegnj suoj, intanto che esso chiaramente s'accorse, che detto lorenzo non aggiugneva con lingegno atale opera, che dovessj o potessj seguirla, et percio dimosstrassj essere divenuto sano, et con detto Lorenzo avantj gli operaj didetta chiesa si condusse et messe loro avantj uno partito, cioè che detta volta, haveva essere doppia, et che una d'esse nedessino avolgere adetto lorenzo et l'altra lasciassino alnj, il che sinistrando Lorenzo, mostrava essere bene, che tale opera fussj tirata innanzj da tuttj adua, allora filippo fermo questo proposito di farne solo una et l'altra facessj egli, et se a cio dettj operaj non volessino a consentire alloghassino tutta lopera a uno solo achi paressj di loro dua. Perilche conoscendosi lorenzo essere a tale cosa solo insuffitiente, et veduto la deliberatione di filippo si levo datale impresa. (fol. 59v) Alloghorno adunque gli operaj tale opera a filippo solo, ilquale ricinse detto edifitio dimedollj ditrave diquercia fasciate dipiastre diferro, come anchora si veggono, et cosi ando segnendo, facendo fare strumentj attj atirare su et mandare gin di drento et di fuorj con tanta diligentia, che ogni humano ingegno avederlj stupiva, trovo anchora, optimo remedio, afare e pontj per e maestrj et manovalj che vi esercitavono, che per questo moltj ne erono malcapitatj in modo che dapoi tuttj vistetton con tal sicurta come se nella piana terra lavorato havessino et seguendo talj ordinj, per ladvenire insegno a tuttj come s'havessino arendere sicurj incotalj mestierj, et intutte le cose che esso aministrava considerava con quanto risparmio fare si potessino concio sia che nel tirare gli smisuratj pesj delle pietre et legnamj solo un bue sadoperassj.

(4.) Fece et fece fare tuttj emodellj ch'a tale opera erano necessarij, moltj dequalj dipoi restarono nell opera di detto tempio con i disegni come s'havessino amettere a affetto. Et alchunj di quellj per lapocha diligentia deministrj si sono persj come e stato quello della grillanda overo corona, o, ballatojo che di fuorj la ricigne, et dipoi sene rifattj moltj (fol. 60r) et in ultimo cominciato amettere una parte in opera, laquale in nessuno modo che atale edifitio pare non sia condecente, et si e uscito delmodo, et non s'e seguito l'ordine dello abozato et essj tagliato larmadure, et liuscj che vi erono fattj non conrispondono ne venghono adetto piano e

(Cod. Strozziano)

(Cod. Petrei)

(5.) Fecie il modello della lanterna aconcorrentia del quale sino auna donna ebbe ardire di fare malt(*r*)° modello dove fu uccicllato da certj maestrj che non vedevano (fol. 39[r]) la salita, la q(*ua*)le lui scoperse loro drento auno pilastro.

---

[5]) Das Unwahrscheinliche dessen, was hier der Gaddiano über ein von Brunelleschi angefertigtes Modell zur Abschlussgalerie des Tamburs vorbringt, wurde schon oben (S. 142) hervorgehoben. Dass er überhaupt so eingehend und sonst ganz richtig über die teilweise Ausführung dieser Galerie berichtet, findet seine Erklärung in dem Umstande, dass gerade dieses Moment in der Baugeschichte der Kuppel als das jüngste (die bewusste Galerie wurde an einer der acht Seiten des Tamburs im Jahre 1515 vollendet) im Gedächtnis seiner Zeitgenossen, vielleicht auch in seinem eigenen als Augenzeugen davon noch frisch lebte. Vasari behandelt diesen Punkt ganz kurz, ein Zeugnis dafür, dass er und der Gaddiano von einander unabhängig schrieben.

[6]) In der Schilderung der Concurrenz um die Laterne stehen sich der Gaddiano und Vasari so nahe — bei beiden sind die Details mit geringen Ausnahmen übereinstimmend, ja einzelne Sätze im Wortlaut gleichlautend —, dass man vorerst anzunehmen geneigt ist, einer habe den andern dabei ausgeschrieben. Ein genauer Vergleich der beiden Texte zeigt nun, dass derjenige Vasaris in

(Cod. Gaddiano)

percosa non conveniente se lasciata indreto et sono reste lemente dellj huominj confuse diquanto d' esso s' habbj aseguitare, et essj intutto abandonato. Et in breve detto filippo ordinò dalle cose maggiorj alle minorj con tanta extrema diligentia, che humano intellecto apena le puo comprendere [5]).

(5.) Fece il modello della lanterna di detto tempio ilquale anchora moltj simissono afare indiversj modj. l' insino auna femmina ch' hebbe ardire diportarvj un suo modello. Alcunj amicj del detto filippo gli dissono che non dovessj cosi presto mostrare il suo modello, acio dagli altrj qualche parte non fussj imparata. A iqualj rispose non lo stimare perche il vero modello era uno solo che era ilsuo et li altrj cosa vana, et daniente. Riuscirno vere le parole de sua amicj, perche alcunj (fol. 60ᵛ) variamente ne feciono, et tolsono diquel di filippo qualche parte, chi una, et chi unaltra, laonde filippo veggiendolj diceva, Aquest' altro modello che fara costuj, pigliera tutto il mio ppº (*proprio*). Conobbono in ultimo moltj calumniatorj esso modello stare bene, et confessavonlo, ma dicevono, che la salita in sudetta lanterna non vedevono. Et domandando glioperaj a filippo, donde sulla detta lanterna salire sipotessj ai qualj rispose, che se piaceva loro gne allogassino et promettensigli da seguire il modell suo se esso lasalita mostrava loro, equalj promettendo gnene, essere inun pilastro djdetta lanterna come al presente anchora si vede mostro loro [6]).

---

der Anordnung der logischere, in der Wahl der Worte und des Ausdrucks der modernere ist, dass also der Gaddiano mit seinen teilweise veralteten Wörtern und Wendungen nicht von ihm copiert haben kann. Dass aber nicht umgekehrt Vasari ihn benutzt habe, lässt sich allerdings aus diesem besondern Teil der beiden Texte nicht erweisen, — doch werden wir dafür, dass eine solche Benutzung von seiten Vasaris im allgemeinen nicht stattfand, im folgenden mehrfache Zeugnisse beizubringen in der Lage sein. Es bleibt also nur die Möglichkeit, dass beide Autoren aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft haben. Manetti ist sie nicht, denn seine Darstellung dieser besondern Partie bringt ganz abweichende Einzelheiten. Wir werden also auch in diesem Falle wieder auf das Libro d'Antonio geleitet, und müssen annehmen, sein Text — der in diesem wie in den vorhergehenden Alineas beim Petrei nur in einem magern Auszuge vorzuliegen scheint — habe sich auch hier in der vom Gaddiano überlieferten Fassung über den in Rede stehenden Gegenstand verbreitet.

(Cod. Strozziano)

(6.) . . . . . [7])
(fol. 82r) uso verso ecittadinj. La qual cosa filippo fare non volse maj non dimeno detto filippo non si potè contenere che non lavorassj insu dette porte come et(*iam*) feciono et Donato et Luca della Robbia et Ant(*oni*)° del polaiuolo per che se cosi non fussi seguito era impossibile che si conducessino aperfectione et conosconsi tragli intendentj lemaniere di tutte le figure o m(*aest*)ri distincte per che in esse è gran varieta et artifitio.

(7.) Fecie u(*n*)ª s(*ant*)ª maria magdalena posta nella chiesa di s(*ant*)° spirito laquale arse q(*ua*)nd(*o*) lachiesa cosa eccellentissima senza comparatione aq(*ue*)lle (*sic!*) che sono in s(*ant*)° giovannj di mano di Donato.

(8.) Vedesi in s(*ant*)ª m(*ari*)ª novella il crocifisso dj rilievo danon eqnipararlo all altra figura fatta agara con donato il quale

(Cod. Petrei)

(6.) Valse assai nella scultura come sivede nel modello di bronzo che lui fecie per le porte di s(*an*)^to^ g(*iovan*)ni, ilquale modello è oggi nel dossale della sagrestia di s(*an*)^to^ Lorenzo anchora che poi furno allogate a Lorenzo bartolucci o vero giberti (*sic*) anchora che sopra vi lavorassino detto filippo, Donatello, Luca della robbia, et Ant(*oni*)° del pollaiuolo.

(7.) Fecie una s(*an*)^ta^ Maria magdalena in s(*an*)^to^ spirito che ardendo quella chiesa ando male, agara con una che è in s(*an*)^to^ giovanni di donatello [9]).

(8.) Fecie il crocifisso di s(*an*)^ta^ maria novella agara con donatello che ne haveva fatto maltro in s(*an*)^ta^ † (*Croce*).

---

[7]) Die den Anfang der Biographie Brunellesehis enthaltenden Blätter sind im Cod. Strozziano nicht mehr vorhanden (siehe weiter unten). Da der erhaltene Teil im Wesentlichen des Inhalts mit dem des Cod. Petrei übereinstimmt, sieh bloss durch sorgfältigere Formulierung, hie und da auch durch nähere Ausführung desselben auszeichnet, so ist anzunehmen, dass ein Gleiches auch bei den fehlenden ersten Absätzen der Fall gewesen sei. Vielleicht standen sie der Fassung des Gaddiano näher. Wir führen von hier an die Numerierung der Alineas im Strozziano entsprechend denen des Petrei durch.

[9]) Schon bei diesem ersten Alinea, wofür die Texte aller drei Codices vorliegen, ist klar ersichtlich, dass der Gaddiano viel näher mit dem des Stroz-

(Cod. Gaddiano)

(6.) Fece anchora ilmodello delle porte del tempio di san Giovannj bat(*ist*)a il quale alpresente erestò nel dossale dell' altare della sagrestia di san Lorenzo, lequalj dipoi furono date afare a L(*orenz*)° di Bartoluccio, per la summessione che esso fece aiciptadinj. et allj operaj didetto tempio il che filippo fare non volse maj non dimeno non si pottette poi tenere che in sudette porte non lavorassj come anchora feciono Donato Luca della robbia et Ant(*oni*)° del pollajuolo (fol. 61[r]) et altrj, peril desiderio che havevano che tale opera la sua perfectione havessi[8]).

(7.) Fece una statua dis(*an*)[ta] Maria maddalena cosa maravigliosa laqualc era nella chiesa dis(*an*)[to] sp(*iri*)[to] che arse quando la detta chiesa.

(8.) E disua mano, come anchora hoggi vedere sipuo in s(*an*)[ta] maria novella il crucifisso di rilievo danon farne comparatione con altra qual sivoglia fiura, laquale fece a gara con Donato che uno Altro ne haveva fatto hoggi nella chiesa di S(*an*)[ta] † (*Croce*) che

---

ziano als des Petrei übereinstimmt, was sich so erklärt, bezw. Zeugnis dafür gibt, dass der Strozziano dem Libro d'Antonio getreuer folgte, als der es flüchtig abschreibende, an vielen Stellen auch nur excerpierende Petrei, während der Gaddiano eine Vorlage (Abschrift oder Redaction des Libro d'Antonio) — stellenweise auch wörtlich — benutzte, die sich ebenfalls enge an ihr Original anschloss. — Dass nicht etwa der Strozziano den Gaddiano copiert habe, bezeugt schon die ganze naivere, auf frühern Ursprung weisende Fassung seines Textes gegenüber dem des Gaddiano, dann aber auch der bei diesem fehlende Schlusssatz des Strozziano.

[8]) Vergl. das oben S. 20 Anm. 1 über die hier enthaltene irrtümliche Angabe Gesagte.

(Cod. Strozziano)

n' haveva fatto un' altro hoggi in s(*ant*)ª Croce.

(*9.*) Furono allogate aluj et adonato insieme dua figure di marmo che sono nellj pilastrj dorto s(*an*)to michele cioe la figura di s(*ant*)o p(*ietr*)o et q(*uc*)lla di s(*ant*)o marco opere molto degne.

(*10.*) Fece in prospettiva la chiesa et lapiaza di s(*ant*)o gallo (*sic!*) et il palagio de priorj.

(Cod. Petrei)

(*9.*) Furono allogate allui, et a Donatello due figure di marmo che sono nepilastri di orsanmichele coe (*sic!*) quella di s(*an*)to Piero. et di s(*an*)to marcho opere degnie.

(*10.*) Fecie in prospettiva la chiesa, et la piaza di s(*an*)to g(*iovan*)ni et il palagio de signorj.

(*11.*) (Die diesem Alinea des Cod. Gaddiano entsprechende Stelle fehlt in dem Cod. Strozziano und Petrei.)

(*12.*) Fece il modello della chiesa di s(*ant*)o spirito opera eccellente benche non fussi seguito interamente l' ordine suo ne nelle porte ne ne ricignimentj di fuorj che s' haveva adimostrare nel modo che esso era dentro, ne negli (fol. 82ᵛ) altarj delle cappelle che havevano aessere dallato di nanzj et volgere il prete elvolto alla chiesa adire la messa contrarij come sono alp(*rese*)nte. Ne et(*iam*) nella cupola per che

(*12.*) Fecie il modello della chiesa di s(*an*)to sp(*irit*)o opera exciellente, benche non fu seguito interamente lo ordine suo. ne nelle porte, ne nel ricidimento (*sic*) di fuori, che si haveva adimostrare nel modo che esso era drento [nè] nelli altari delle cappelle che havevano aessere dallato di nanzi; et volgiere il prete il volto alla chiesa al dire la messa contrarij apunto a quel che sono alpresente. Ne anchora la sua cupola non

---

[10]) Daraus, dass der Gaddiano in den Schlusssätzen dieses Alinea eine auch von Vasari — sonst aber in den übrigen Quellen nicht — mitgeteilte anekdotische Nachricht berührt, ist noch keineswegs zu folgern, er habe sie ihm entlehnt. Denn in der weitläufigen Erzählung Vasaris (im Leben Donatellos) kommt gerade das, was der Gaddiano anführt, nicht vor, und umgekehrt bringt dieser die dort gegebene Pointe der ganzen Geschichte nicht, die er sich doch nicht hätte entgehen lassen, wenn ihm jene Quelle bekannt gewesen wäre. Gewiss hat hier der Gaddiano unmittelbar aus der Localtradition geschöpft.

[11]) Vergl. hierzu das oben S. 20 Anm. 2 und S. 21 Anm. 1 Bemerkte.

(Cod. Gaddiano)

fu dadetto filippo in alcune partj biasimato di che Donato gli rispose. altro che parole essere necessarie, che vedere hare (*avrebbe*) voluto operare et dipoi biasimare [10]).

(*9.*) Furno date afare al detto. et Adonato (*sic!*) insieme Due fiure dimarmo. che sono ne Pilastrj di orsanmichele. S(*an*)^to^ Marcho et S(*an*)^to^ Piero opere dignissime. [11]).

(*10.*) Fece inprospettiva la chiesa e la piaza disan giovannj e il Palazzo de Priorj.

(*11.*) E incasa un gentilhomo fiorentino di sua mano dipinto uno quadro d'una nostra Donna, cosa miracolosa. (Hierbei am Rande:) melo disse B. Cav. [12]).

(*12.*) (fol. 61^v.) Fece ilmodello della chiesa di S(*an*)^to^ sp(*irit*)^to^ di firenze excellente opera quantunche interamente non sia stato seguito. ne nelle porte ne ne ricignamentj di fuorj che inmodo havevono aessere che dimostrassino nel modo erono drento. ne negli altarj delle cappelle che havevono aessere dinanzj. et a volgere haveva ilprete ilvolto alla chiesa quando aessj celebrava. contrarij come sono alpresente. è vj uno errore di uno Archo chesiposa in sul falso nondimeno dicesj non potere stare altrimentj e anchora nella cupola, per che troppo sisono alzatj ne pilastrj et capitellj delle colonne et nel ricignimento disopra. Inmodo che la detta cupola della sua vera ragione et proportione viene aessere uscita. laonde e detto edifitio peressere indebilito, permanchare gran tempo prima che non hare (*avrebbe*) fatto havendo la sua proporzione. (Am Beginn dieses Alineas in

---

[12]) Dass G. Milanesi in dieser Abkürzung den Namen Bartolommeo Cavalcantis vermutet, wurde schon oben (S. 47 Anm. 1) bemerkt. Da der Genannte seit 1537 in der Verbannung lebte (siehe Renier, im Giornale ligustico, Ann. 1888, p. 200), so wäre hiermit — unter der Voraussetzung, dass der Anonimo Gaddiano die Nachricht, bald nachdem er sie erhalten, in sein Manuscript aufnahm und nicht etwa jahrelang mit sich herumtrug, ehe er an dessen Verfassung ging — ein terminus ante quem für diese gegeben. Doch ist dieser Zeitbestimmung, die bloss auf hypothetischer Grundlage beruht, nur sehr bedingter Wert beizumessen.

(Cod. Strozziano)

si sono alzati troppo ne pilastrj e ne capitellj delle colonne et nel ricignimento di sopra immodo che successine la cupola viene aessere uscita della sua ragione et proportione per la qualcosa è detto edifitio indebilito et è per rovinare gran tempo prima che esso non harebbe fatto.

(*13.*) Anchora fece il modello della chiesa di s(*ant*)° Lorenzo di firenze benche ancora non fussi seguito interamente il suo disegno nondimeno è n(*n*)° corpo molto bello et et(*iam*) la sagrestia p(*rim*)ª.

(Cod. Petrei)

anno seguito lo ordine suo che si sono alzati troppo ne pilastrj, et capitellj delle colonne et nel riagiugnimento (*sic!*) disopra. in modo che la (fol. 39ᵛ) la (*sic*) detta cupola viene aessere uscita della vera ragione, et proportione sua, et detto edifitio viene tutto aessere piu debole, et porta pericolo di non rovinare prima gran tempo che non sarebbe fatto. et anchora per unaltro errore fattovi da imulatori di uno archo che si posa in sul falso.

(*13.*) Anchora fecie il modello della chiesa di s(*an*)ᵗᵒ lor(*enz*)°, benche anchora quivi non fu exeguito interamente il suo disegnio, non dimeno, è uno corpo molto bello et

---

[13]) Der erste Satz der Randbemerkung wäre mit Rücksicht auf eine ähnliche Notiz im Leben Andreas del Sarto, die da lautet: domandarne Giorgio, wohl auf eine von Vasari zu erlangende Auskunft über den fraglichen Gegenstand zu deuten. In der That stimmt das unmittelbar darunter angemerkte Längenmass für die Kirche mit dem von Vasari gegebenen überein, nicht aber mit der Wirklichkeit (151 Ellen). Der Umstand, dass sich diese beiden einzigen Berufungen auf Vasari als Randbemerkungen zu dem fertigen Manuscript verzeichnet finden, gestattet aber den Schluss, dass dem Gaddiano beim Verfassen desselben das Werk Vasaris nicht zu Gebote stand, was dann betreffs des speziellen Inhalts des vorliegenden Alineas darin seine Bestätigung findet, dass die in ihm aufgezählten Fehler bei Vasari nicht verzeichnet sind, daher auch nicht ihm entnommen werden konnten. Dagegen lässt ein Vergleich der Texte unserer drei Codices keinen Zweifel darüber aufkommen, dass sie alle aus einer und derselben Quelle geschöpft, nicht aber der Strozziano und Petrei etwa den Gaddiano copiert haben. Hiergegen spricht deutlich die sich als die spätere documentierende Textfassung des Gaddiano. Vergl. z. B. quantuneche interamente non sia stato segnito beim Gaddiano mit: benche non fussi seguito interamente l'ordine suo beim Strozziano; gli altari delle cappelle che havevono aessere dinanzj beim Gaddiano mit: che havevano aessere dal lato dinanzj beim Strozziano; den Satz des Gaddiano: e volgere haveva ilprete

(Cod. Gaddiano)

margine:) domandar dellj errorj di detta chiesa (und unmittelbar darunter:) e lungha detta chiesa b(*racci*)[a] 161 [13]).

(*13.*) Fece anchora il modello della chiesa di S(*ant*)° Lorenzo di firenze (die folgenden sechs Worte eingeschaltet:) e della sagrestia vecchia didetta chiesa, antichamente chiamata Ambrosiana che dallj fondamentj fu rinnovata; dalla dignissima et pleclara (*sic!*) casa de Medicj, et non fu interamente seguito ilsuo disegno, non dimeno è un corpo assaj bello [14]).

---

ilvolto alla chiesa quando aessj celebrava mit der elliptischen und altertümlichen Fassung beim Strozziano: et volgere il prete elvolto alla chiesa adire la messa; laonde e detto edifitio per essere indebilito beim Gaddiano mit: per la qual cosa è detto edifitio indebilito beim Strozziano u. s. f. Aber auch, dass der Petrei den Strozziano abgeschrieben habe, ist ausgeschlossen. Wie hätte er sonst das im letzteren in der ihm durchweg auszeichnenden kalligraphischen Deutlichkeit stehende Wort „rieignimentj", dessen Sinn ihm offenbar unverständlich war, das einemal in „ricidimento", das zweitemal gar in „riagingnamento" verballhornt? Wohl aber erklärt sich dies natürlich, wenn wir annehmen, dasselbe wäre im Original, aus dem der Strozziano wie der Petrei copierten, weniger deutlich geschrieben gewesen. Wie hätte er, wo er doch sonst gewöhnlich den Originaltext zu kürzen pflegt, gerade hier im Vergleich zur Fassung des Strozziano Erweiterungen angebracht, die aber für das Wesentliche des Inhalts ganz belanglos sind? Wie hätte er endlich seinen Schlusssatz, der im Strozziano nicht vorkommt, aus diesem abzuschreiben vermocht? Diesen entnahm er übrigens ebensowenig dem Gaddiano, wo er an ganz anderer Stelle steht, und der Zusatz: „fattovi da emulatori" des Petrei fehlt, während dieser wieder das wichtige Argument des Gaddiano, „dass der fragliche Bogen nicht anders gemacht werden konnte", nicht kennt.

[14]) Dass der Passus über die Sacristei beim Strozziano am Ende seines

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
(*14.*) (Das diesem Alinea Entsprechende fehlt in den Cod. Strozziano und Petrei.)	
(*15.*) Simile fece ilmodello del cap(*ito*)lo de pazi nel chiostro di s(*ant*)[a] † (*Croce*)[16]).	(*15.*) Simile fecie il modello del cap(*ito*)[lo] depazi nel chiostro di s(*an*)[ta] † (*Croce*).
(*16.*) El modello della casa de Businj fatta per 2 fr(*at*)ellj.	(*16.*) Et il modello della casa debusinj.
(*17.*) Et ilmodello della casa et facciata et loggia degli innocentj	(*17.*) Fecie anchora il modello della casa, et facciata della log-

Alinea steht, beim Petrei aber ganz fehlt (wahrscheinlich wollte er ihn auch ans Ende seines Absatzes setzen und begann schon mit et), zeugt dafür, dass beide nicht vom Gaddiano abgeschrieben haben, sonst wäre er ihnen ganz natürlich an der Stelle, die er bei diesem einnimmt, auch in die Feder geflossen. Ein Gleiches bezeugt aber auch die nur beim Gaddiano vorkommende Phrase über die Medici, die ganz dem das herrschende Fürstengeschlecht glorificierenden Cinquecentisten gleich sieht.

[15]) Da die Nachricht über das verunglückte Unternehmen gegen Lucca sowohl im Strozziano und Petrei fehlt, als auch von Vasari in seiner ersten Auflage bloss mit einer allgemeinen Andeutung berührt, in der zweiten ganz übergangen wird, so war ohne Zweifel im Libro d'Antonio nichts darüber enthalten. In der That lässt sich die Quelle für die Fassung beim Gaddiano, der er getreulich folgt, in der Chronik des heil. Antoninus bezw. in der dorther wörtlich entlehnten Darstellung in Poggios florentinischer Geschichte nachweisen, — zugleich ein Zeugnis für die wissenschaftliche Bildung

(Cod. Gaddiano)

(*14.*) Volle detto filippo fatto fare da fiorentinj nel 1429 fare allaghare la cipta di Luccha, quando intorno aessa erano acampo che n' era tiranno Pagolo guinigi (fol. 62r) et percio considerato filippo il sito d' essa citta, prima ilfiume del serchio aquella vicino rimosse dal suo primo corso, et con una palafitta inalzo assaj l' acqua, poi percrescere dette acque, quantj fiumicellj erono quivj allintorno vi volse drento, et fatto una fossa sino allaterra, dirizzo il fiume perquella verso la citta, ma invano consumo la sua faticha, et il danno ch' all (*sic!*) citta di luccha haveva atorno sopra delle gentj fiorentine torno, perche veggiendo e lucchesj che bene ponevon mente a tutto volgersj adosso tanta moltitudine d' aqua, fecino altissimj et grossj arginj di terra daquella parte donde havevano avenire l' acque et come laviddono venire sicuramente della terra rispetto alla fortezza degliarginj uscirono fuorj, et ruppono e fossj onde veniva l' acqua, et laviorono (*l' arviarono*) verso ilcampo defiorentinj ilquale non gran danno fu costretto pertalcausa partirssj et levarsj datorno adetta cipta [15]).

(*15.*) Fece detto filippo anchora ilmodello del capitolo de Pazj nel chiostro de fratj di S(*an*)ta † (*Croce*) di firenze.

(*16.*) (fol. 62v.) Fece anchora (die folgenden drei Worte eingeschaltet:) per dua fratellj il modello della casa de Businj.

(*17.*) Fece ilmodello della casa, et facciata con la loggia dellj Innocentj la quale fu fatta senza armadura, nelqual modo per moltj

---

des anonymen Verfassers, da er den lateinischen Text ins Italienische zu übertragen hatte. — Es folgt aber auch, dass weder der Strozziano, noch Petrei, noch auch Vasari den Gaddiano ausschrieben, sonst hätten sie ihm ja die in Frage stehende Nachricht gewiss auch entnommen. Sie fehlt auch bei Manetti.

[16]) Von Alin. 15—19 folgt auch Vasari mit alleiniger Einschiebung der Badia von Fiesole nach den Innocenti und von S. Lorenzo vor Pal. Medici der Reihenfolge unserer drei Codices, was wieder auf seine Benutzung des Libro d'Antonio hindeutet. Diese ergibt sich übrigens beim Vergleich der Texte auch aus vielen Einzelheiten in ihrer Fassung. Nur so wird es unter anderem erklärlich, dass er (da ihn Manetti hierbei ganz im Stich lässt) die wichtige Capp. Pazzi mit denselben Worten, wie sie in unsern Codices vorkommen, in zwei Zeilen abthut, die Notiz über die Ausführung der Gewölbe an der Innocentihalle ohne Einrüstung, die Manetti nicht hat, trotzdem in seinen Text aufnimmt u. a. m. Dass hingegen in unseren drei Handschriften die Nachricht Vasaris über die Badia von Fiesole fehlt, beweist ihre Unabhängigkeit von ihm.

(Cod. Strozziano)

laquale fu fatta senza armadura nel qual modo si è osservato per moltj. Et adetto (falsch statt *eccetto*) che è u(*n*)° ricignimento fatto per ordine di franc(*esc*)° della Luna che è falso et non apropósito et senza architettura perche filippo si trovava in detto tempo amilano a servigi di filippo m(*ari*)ª duca per ilmodello d' u(*n*)ª forteza et alla sua tornata vidde detta facciata essere uscita con u(*n*)° ricignimento fuori del modello stato seguito per ordine di franc(*esc*)° della Luna il quale haveva opinione d' architettore. Et dimandato filippo perche (fol. 83r) havessi fatto talcosa rispose haverlo tratto della chiesa di s(*ant*)° giovannj. Il per che philippo gli disse cosj u(*n*)° errore era in detto edifitio et tu l' haj p(*re*)so et conservatolo.

(*18.*) Fece il modello della forteza di vicopisano et quello del porto di pesero et amilano altre cose. Et usava di dire che se cento modellj di chiese o altrj edifitij havessj afare tuttj variatj gli farebbe et differentj.

(Cod. Petrei)

gia delli innocientj laquale fecie senza armadura elqual modo fu anchora observato per molti, excepto de uno reggimento (*sic*) [17]) fatto per ordine di franc(*esc*)° della luna che è falso. et fuori architettura, perche filipo indetto tempo sitrovava amilano aservitij di Filipponaria duca per il modello della forteza, et alla tornata sua visto detto errore lovoleva rovinare, ma da iministri con dolci parole non fu lasciato, et cosi vidde detta facciata essere uscita fuori del modello con uno reggimento (*sic*) stato fatto per ordine di dco (*detto*) franc(*esc*)° che haveva oppinione di architettura, et domandandolo filippo perche havesse fatto tal cosa, rispuose haverlo tolto della chiesa di s(*an*)tº g(*ioran*)ni, alche filippo gli disse, uno solo errore era ind(*e*)c(*t*)o edifitio et tu hai tolto aobservarselo.

(*18.*) Fecie il modello della forteza di vico pisano et q(*ue*)lla del porto di pesero, et a Milano assai cose, et usava didire, che se ciento modelli dichiese, o dialtrj edifitij havessi affare tutti li farebbe variati.

[17]) In Bezug auf das falsche „reggimento" vergl. das oben in Anm. 13 Gesagte. Daraus, sowie dass der Abschreiber statt des beim Strozziano falschen „et adetto che è" richtig „excepto" schreibt, folgt, dass er nicht nach dem Strozziano, sondern nach einer andern Vorlage — dem Libro d'Antonio — copiert hat.

[18]) Die Fassung auch dieses Alinea geht in allen drei Handschriften offenbar auf dasselbe Original zurück, ist indes im ersten Teil bis zur Anekdote von

(Cod. Gaddiano)

si e osservato, excetto che un rjcignimento fatto in detta facciata per ordine difranc(*esc*)° della Luna che e falso, et non e aproposito. et fuorj dell'ordine di architettura, et la causa fu che filippo in detto tempo si trovo a Milano col Duca filippo Maria per conto duno modello duna fortezza, et alla tornata sua vidde in detta facciata tale errore. et dimando esso franc(*esc*)° perche talcosa havessi fatta. risposegli haverlo cavato dalla chiesa di san Giovannj, onde filippo glirispose era uno errore nell edefetio disan Giovannj. et tu l'haj preso et observatolo [18]).

(*18.*) Fece anchora il modello della fortezza di vico Pisano.

E il modello della fortezza delporto di Pesaro e il modello diuna fortezza a Milano (die folgenden vier Worte nachträglich eingeschaltet:) a filippo maria duca. E usava dire detto filippo, che se cento modellj di chiese o d'altrj edifizij havesse hauto a fare (fol. 63r) tuttj variatj et differentj glifarebbe [19]).

S. Giovanni beim Gaddiano viel weniger ausführlich, weshalb der Strozziano und Petrei nicht von ihm copiert haben können. Aber auch anderes weist auf seine Posteriorität hin, so z. B. wenn er eine bestimmte Angabe des Petrei (per il modello della forteza) und des Strozziano (per il modello d'una forteza) ins Unbestimmte (per conto d'uno modello, d'una forteza) umsetzt.

[19]) Der Strozziano und Petrei bezw. ihr Original erinnern sich, dass sie das Modell für das Castell von Mailand im vorhergehenden Absatz erwähnt

(Cod. Strozziano)

(*19.*) Fece u(*n*)° modello della casa o palazo di cosimo de medicj la quale haveva aessere situata insulla piaza di san lor(*enz*)° riscontro alla chiesa et dove alp(*rese*)nte è il palagio haveva aessere piaza edifitio forse non alp(*rese*)nte sopra la terra davedersj. Ma Cosimo parendogli troppa grande et suntuosa impresa la lascio indietro ilche filippo ilquale haveva in esso messo tutto ilsuo ingegno per sdegno lo spezo per che mentre che lo componeva usava dire che asua dj haveva desiderato di fare una casa et erasj abattuto au(*n*)° che lavoleva et poteva fare ilperche si dice che mai fu visto tanto allegro quanto neltempo che lo fabbricava. Dissesj Cosimo essersj pentito di non havere seguito tal disegno. Et che non gli parve parlare maj ahuomo di maggiore intelligenza ma molto di se medesimo.

(Cod. Petrei)

(fol. 40r.) (*19.*) Fecie uno modello della casa o vero palazo di cosimo demedici. la quale haveva aessere situata in sulla piaza di s(*an*)to lorenzo, che la porta delpalazo siriscontrasse con laporta di s(*an*)to lorenzo, edifitio forse che pochi ne sarebbe sopra laterra oggi se si seguitava l' ordine did(*e*)c(*t*)o filippo ma parendo acosimo troppo sumptuosa spesa lascio d(*e*)c(*t*)o ordine indrieto. anchora che poi sene pentissi fortemente, perche filippo havendo messo inquello tutto il suo ingiegno. per sdegnio lo spezo, diciendo che sempre asua di haveva desiderato di fare una opera rara et lipareva essersi abbattuto anno, che lavoleva. et poteva farla, et si dicie che mai fu visto tanto allegro quanto neltempo che fabbricava d(*e*)c(*t*)o modello Cosimo sipenti fortemente dinon havere esegnitolo, et dicieva che non li parve mai parlare a huomo di maggiore intelligienzia et molto di se stesso sidolse.

---

haben, sprechen hier also von „altre cose, assai cose", die Brunelleschi dort (ausserdem) ausgeführt; der Gaddiano hingegen meint, es könne sich, da in diesem Alinea überhaupt nur von „fortezze" gehandelt wird, auch bei jenen Banten in Mailand nur um solche handeln, wiederholt also die betreffende Angabe schlankweg noch einmal aus dem vorhergehenden Alinea. Die Irrung für ihn war leicht möglich, umgekehrt schwer erklärlich, wenn man annehmen wollte, Strozziano und Petrei hätten ihn copiert.

[20]) Dieser Absatz ist beim Strozziano und Gaddiano fast ganz gleichlautend, nur sind bei letzterem einzelne Phrasen unnötig breitgezogen, z. B. „per sdegno" (Strozziano) in „per isdegno grande che n' hebbe" (Gaddiano).

(Cod. Gaddiano)

(*19.*) Fece un modello di un Palazzo a Cosimo de Medicj, che haveva aessere situato insulla piaza di san Lorenzo riscontro alla chiesa et dove e alpresente ilpalazo haveva aessere piaza. edefitio forse non alpresente sopra la terra da vedersi. Ma parendo a Cosimo troppa. et suntuosa impresa, lo lascio indreto onde filippo, che inesso haveva messo tutto il suo ingegno per isdegno grande che n'hebbe lo spezò, et nel tempo ch'lo faceva usava dire, che haveva asua di desiderato dj fare una casa, et erasi abattuto a uno, che la poteva. et voleva fare, perilche dicesj che maj fu veduto in sua vita piu allegro che neltempo che fabrichava detto modello, et dicesi cosimo essersi pentito di non havere tal disegno seguito, che gli pareva non parlare maj ad huomo di maggiore intelligentia ma molto dise medesimo [20]).

Also scheint der Strozziano auch hier dem Original näher zu stehen. Der Petrei hat einige Sätze, die ihm eigen sind, hat demnach weder den Strozziano noch den Gaddiano copiert; bei seinem durchgängigen Bestreben zur Kürze müssen wir im Gegenteil schliessen, dass jene Sätze in seinem Original enthalten waren. Zu Ende seines Absatzes fügt er die Worte „si dolse" aus Eigenem hinzu, um den ihm — so scheint es — unverständlichen Satz nach seiner Deutung zu vervollständigen, während dieser doch, so wie er vom Strozziano und Gaddiano in seiner ursprünglichen Fassung wiedergegeben ist, im Charakter der Quattrocentoschreibweise ganz verständlich erscheint. Endlich bringt der durchweg nach logischem Zusammenhang seines Textes strebende

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
(*20* u. *21.*) (Diese beiden Alineas fehlen im Cod. Strozziano und Petrei.)	
(*22.*) (Siehe Alinea 28 des Cod. Strozziano und Petrei.)	
(*23.*) Hebbe u(*n*)° suo discepulo quale teneva in casa da Buggiano alquale fe fare l' acquaio di marmo che è (fol. 83ᵛ) nella sagrestia di s(*ant*)ª liparata con q(*ue*)lli bambinj in detto lavacro che gettano acqua.	(*23.*) Hebbe uno suo discepolo quale teneva in casa detto il buggiano alquale fecie fare loacquaio dimarmo della sagrestia di s(*an*)ᵗª Reparata con quelli bambinj che giettano acqua.
(*24.*) Ancora fece la testa di detto filippo che è in s(*ant*)ª liparata.	(*24.*) Anchora fecie latesta di d(*e*)c(*t*)o filippo che e in s(*an*)ᵗª reparata.
(*25.*) Ancora fece l' acquaio di pietra della sagrestia vecchia[25]).	(*25.*) Et fecie u(*n*)° acquaio di pietra in detta sagrestia.

Gaddiano — in diesem Falle jedoch ungerechtfertigter Weise — die beiden letzten Sätze, die beim Strozziano und Petrei bloss durch das „Dissesj" richtig miteinander in Verbindung gebracht sind, in einen Causalzusammenhang. — ein Beweis, dass nicht die ersteren von ihm, sondern umgekehrt er von einem gemeinsamen Original copiert hat.

[21]) Da dieses und das nächste Alinea in den beiden andern Codices nicht vorkommen, so lässt sich daraus wieder folgern, dass sie nicht Abschriften des Gaddiano sind. Offenbar enthielt ihre Vorlage — das Libro d'Antonio — die hier in Frage kommenden Nachrichten nicht, und hatte der Gaddiano sie bei der Compilation seiner Biographie anderswoher entlehnt. Vasari hat nicht nur die Nachricht über den Pal. Pitti, sondern auch die über das Landhaus zu Rusciano schon in seiner ersten Auflage. Würde der Gaddiano ihn benutzt haben, so wäre anzunehmen, dass er des letzteren Baues auch Erwähnung gethan hätte. Bei Manetti fehlen bekanntlich beide Nachrichten. — Der Umstand, dass der Gaddiano den Pal. Pitti nicht als Eigentum der Herzogin Eleonora anführt, ferner dass er von „una parte d' esso" spricht, gestattet einen terminus ante quem für die Verfassung seiner Notiz festzustellen: es ergäbe sich im ersten Fall als solcher das Jahr 1550, im letzteren 1558 (Beginn der Vollendungsarbeiten durch Ammanati).

[22]) Die beiden andern Handschriften bringen die Nachricht über das

(Cod. Gaddiano)

(*20.*) Fece detto filippo anchora il modello del palazzo de Pittj, che per una parte d' esso fatta molto bene anchora hoggi si puo vedere la grandezza dell' animo suo et di Ms(*messer*) Luca Pittj [21]).

(*21.*) Fece anchora Al nicolo da Uzano il modello della sapientia.

(*22.*) E ilmodello della chiesa disan silvestro attacchata col convento de Monacj dellj agnolj. La quale opera rimase imperfetta, come anchora hoggi vedere si puo [22]).

(*23.*) Hebbe detto filippo uno dicepolo, che si teneva casa chiamato . . . Da Buggiano al quale fece fare il pilo dimarmo che e nella sagrestia disanta maria del fiore con puttj che gettono acqua [23]).

(*24.*) Et fece il detto . . . la testa didetto filippo di Marmo che e indetta chiesa con un epittaffio sotto che intal modo dice

Quantum filippus architettus arte dedalea valuerit [24]).

(*25—28.*) (Diese Alinea der beiden anderen Codices fehlen im Gaddiano.)

Oratorio degli Angeli ganz am Schluss ihres Textes. Daraus, sowie dass sie nicht die vom Gaddiano dafür gebrauchte falsche Benennung adoptieren, muss geschlossen werden, sie hätten nicht von ihm abgeschrieben. Der Gaddiano hingegen fügte dieses Alinea samt den beiden vorangehenden aus einer andern Quelle als dem Libro d'Antonio in seinen Text ein, und hatte dann, als er die gleiche Nachricht am Schlusse desselben auch fand, keinen Grund mehr, nochmals darauf an der gleichen Stelle seines Textes zurückzukommen.

[23]) Der Strozziano und Petrei haben richtig, d. h. dem Thatsächlichen entsprechend (vergl. Vasari II, 383 nota 2) „aequaio" Wasserbehälter — der Gaddiano falsch „pilo" Weihwasserbecken, sie können also nicht von ihm abgeschrieben haben. Auch deutet der Gebrauch von „Santa Liperata" (Reparata) hier wie an vielen andern Textstellen bei ihnen darauf, dass sie diesen älteren Namen für den Dom unmittelbar einer älteren Vorlage nachschrieben, nicht etwa den vom Gaddiano dafür gesetzten, später allgemein gültigen „Santa Maria del Fiore" wieder in die frühere Benennung zurückverwandelten.

[24]) Das Epitaph Brunelleschis würden sich der Strozziano und Petrei gewiss nicht haben entgehen lassen, wenn sie überhaupt aus dem Gaddiano geschöpft hätten.

[25]) Da die letzten vier Alinea des Strozziano und Petrei beim Gaddiano nicht vorkommen, kann er nicht das Original für sie abgegeben haben. Warum

(Cod. Strozziano)

(26.) Fece detto filippo piu disegni e modellj asignorj et intra gli altrj a filippo m(*ari*)[a] di milano di forteze ilquale fece forza con ogni p(*re*)mio di ritenerlo ap(*re*)sso luj.

(27.) Et al s(*igno*)[re] di pesaro del porto et amoltj altrj di case et altrj edifitij.

(28.) Il modello de gli agnolj non finito[26]).

(Cod. Petrei)

(26.) Detto filippo fecie anchora piu disegni, et modellj a varij signori infra gli altri a filippomaria duca di milano della forteza, et d(*e*)c(*t*)o Duca fecie ogni opera con ogni premio di ritenerlo adpresso dise.

(27.) Fecie il modello als(*igno*)[r] di Pesero del porto et amolti altri di case, et varij edifitij.

(28.) Et il disegnio del convento degli agnioli.

---

er aber dieselben aus der ihm vorliegenden Abschrift oder Redaction des Libro d'Antonio nicht auch, wie jene, copierte, dafür lassen sich plausible Gründe angeben: was die in Alinea 25 enthaltene Angabe anlangt, so glaubte er sie wohl mit jener in Alinea 23 identisch, während sie — ganz richtig — den zweiten Sacristeibrunnen Buggianos betrifft. Die Nachrichten der drei übrigen

(Cod. Gaddiano)

Alinea aber hatte er ja, soweit sie sich auf besondere Werke beziehen, schon früher in Alinea 18 und 22 gebracht, und was darin sonst über die „piu disegni et modellj, — di case et altrj edifitij“ gesagt ist, schien im wohl in dieser unbestimmten Fassung der Aufnahme in seinen Text nicht wichtig genug.

[26]) Vergl. hierzu vorstehende Anm. 22.

3. Biographien einiger anderer

Cimabue[1]).

(Cod. Strozziano)

(fol. 74r.) (*1.*) Giovanni cognomianto Cimabue. Costui trovo cliniamentj naturalj et la vera proporzione. Et le figure morte le fece vive et di varij gesti in modo che egli lascio di se gran' fama fu neglj annj circa al 1300.

(Cod. Petrei)

(fol. 41r.) (*1.*) Cimabue nacque nel 1240 mori lanno 1300. Giovanni Cimabue costui trovo e liniamentj naturali et lavera proporzione, et le figure morte le fece vive et di varij giesti di modo che lascio di se grandissima fama. fu negli annj circha 1240.

---

[1]) Die Texte dieser wie der folgenden Biographien sind den Originalhandschriften entnommen, mit Ausnahme derjenigen aus Ghibertis zweitem Commentar, wofür dessen Neuabdruck bei Frey, Vita di Lorenzo Ghiberti etc. Berlin 1883, S. 33 ff. benutzt wurde. Die einzelnen Alinea, deren Aufeinanderfolge zum Teil in den vier Codices wesentlich von einander abweicht, sind für jeden Text unabhängig von den andern der Reihe nach durchnumeriert. Dabei ist der Text des Cod. Gaddiano als der ausführlichste in seiner ursprünglichen Reihenfolge belassen und es sind ihm die entsprechenden Absätze aus den übrigen drei Handschriften, um eine bequeme Vergleichung zu ermöglichen, gegenübergestellt. Um den letzteren Zweck thunlichst zu erreichen, mussten einzelne Alinea der Handschriften in zwei oder drei zerteilt werden.

[2]) Die Uebereinstimmung im Inhalt und in der Anordnung des Stoffes, wie sie im wesentlichen alle drei Codices zeigen, weist darauf, dass ihre Compilatoren oder Abschreiber eine gemeinsame Quelle benutzten, als welche wir das öfters genannte Libro d'Antonio betrachten. Denn dafür, dass sie nicht einer vom andern abschrieben, werden wir im Folgenden Gelegenheit haben, eine Reihe von Zeugnissen beizubringen. Dass endlich auch Vasari in seinem Leben des Cimabue schon in der ersten Auflage der Vite im allgemeinen den Nachrichten folgt, wie sie unsere drei Codices enthalten (wenn er dieselben auch weiter ausführt und hie und da eine neue zufügt), beweist, dass auch er nach jener gemeinsamen Vorlage gearbeitet hat. Denn dass er vom Gaddiano unabhängig ist, werden wir wiederholt im einzelnen darthun können.

Was nun das erste Alinea unserer Codices anlangt, so geht es, wie schon

Künstler aus denselben Handschriften.

Cimabue.

(Cod. Gaddiano)

(fol. 43r.) (*1.*) Giovanni pittore per cognome detto Cimabue fu circha il 1300. E nellj sua tempi per le sue rare virtu era ingran veneratione, e esso fu che ritrovo i lineamentj naturalj, e la vera proportione da Grecj chiamata Simetria et fece lefiure dj varij gestj, e teneva nell' opere sue la maniera Grega [2]).

Strzygowski (Cimabue und Rom. Wien 1888, S. 26) für den Cod. Gaddianus nachgewiesen hat, unzweifelhaft auf die Stelle über Cimabue in Crist. Landinos Apologie vor seinem Dantecommentar zurück, die da lautet: Fu adunque il primo Joanni Fiorentino cognominato Cimabue, che ritrovò e' lineamenti naturali, et la vera proporzione, la quale e' Greci chiamano simetria, le figure ne' superiori pittori morte fece vive e di varj gestj e gran fama lasciò di se. (Im übrigen sei hier schon bemerkt, dass das Libro d'Antonio alle auf die Künstler bezüglichen Ausführungen der erwähnten Quelle wörtlich in die einleitenden Sätze seiner biographischen Notizen hinübernimmt. Für einige der letzteren werden wir Gelegenheit haben, dies in Folgendem näher nachzuweisen.) Der Vergleich mit dem Text beim Strozziano und Petrei zeigt nun aber, um wieviel näher ihre Fassung der bei Landino steht, als die des Gaddiano — also auch, dass ihre Vorlage (Libro d'Antonio) sich fast wörtlich an Landino angeschlossen haben musste. Sie fügte ihm bloss noch die Angabe über die Zeitepoche Cimabues bei. Dass aber der Strozziano und Petrei in ihr wieder variieren, ist ein Beweis dafür, dass nicht einer vom andern copierte, sondern dass einer von ihnen das im Libro d'Antonio vorgefundene Jahresdatum nach eigenem besserem Wissen glaubte richtigstellen zu müssen. Die fast wörtliche Entlehnung des ersten Alinea beim Strozziano und Petrei aus Landino ist ferner ein schlagendes Zeugnis dafür, dass die beiden nicht erst vom Gaddiano, sondern aus der ältern Quelle abschrieben. Zugleich gibt sie uns einen sichern Anhalt für den Terminus post quem des Libro d'Antonio: da nicht wohl anzunehmen ist, diesem werde schon die Handschrift Landinos zur Verfügung gestanden

(Cod. Strozziano)

(7.) Et in s(*ant*)ª m(*ari*)ª novella ... (hier bricht unsere Handschrift mitten im Satz ab. Vgl. unten die Bemerkung zu Absatz 8).

(3.) Et in firenze nel p(*rim*)° chiostro di s(*ant*)° spirito certe storiette che hanno maniera grecha et altre pitture.

(2.) Truovasj dell' opere sue in

(Cod. Petrei)

(7.) Et in s(*an*)ta m(*a*)ria novella una tavola grande. con una nostra donna con angiolj intorno. oggi posta alto fra la cap(*pel*)la debardj et de ruciellai. Andolla avedere inborgo allegri mentre che la dipignieva il Re Carlo d' angio, et fu portata in chiesa asuono ditrombe.

(3.) Et in firenze nel primo chiostro di s(*an*)to spirto cierte hystorie che anno maniera grecha.

(2.) Truovansi delle opere sue

---

haben, so muss dafür das Druckjahr des Dantecommentars, 1481, angesetzt werden. Endlich sei noch hervorgehoben, dass der bei Landino nicht vorkommende Schlusssatz des Gaddiano: „e teneva nell' opere sue la maniera Grega" ein Zeugnis für die Benutzung des Commentars Ghibertis durch den letzteren liefert (die wir übrigens in den folgenden Biographien durchgängig nachweisen werden), indem er sich diese seine einzige Aussage über Cimabue nicht entgehen lässt. (Vergl. den Schluss von Alinea 1 in der nachfolgenden Biographie Giottos aus Ghiberti.)

[3]) Dieses Alinea fehlt beim Strozziano und Petrei, folglich sind sie nicht Abschriften des Gaddiano.

[4]) Es lässt sich kein Grund finden, weshalb der Strozziano und Petrei, wenn sie den Gaddiano copiert hätten, die Folge seiner Alinea geändert und also Alinea 3 an das Ende ihres Textes versetzt haben sollten. Die beim Gaddiano im Vergleich zu den beiden andern Codices geänderte Reihenfolge der Alinea dagegen erklärt sich daraus, dass dessen Compilator aus seiner Vorlage zuerst die Daten über Arbeiten in Florenz zusammenreiht und darauf jene über die auswärtigen folgen lässt, — ein Verfahren, das er bei seinen Biographien durchaus einhält, während der Strozziano und Petrei, ihre Vorlage blind copierend, die einheimischen und auswärtigen Werke, wie sie dort verzeichnet waren, durcheinander anführen. Der Strozziano und Petrei sind also nicht Abschriften des Gaddiano, wohl aber schreibt dieser ihre gemeinsame Quelle (Libro d'Antonio) mit Aenderung ihrer Stoffanordnung aus. — Die diesem Alinea nur im Text des Petrei angehängte Notiz über den Besuch Carls v. Anjon bei Cimabue

(Cod. Gaddiano)

(2.) Hebbe per compagno Gaddo Gaddo et per dicepolo Giotto[3]).

(3.) Et tra l'altre sua opere si vede in firenze una nostra donna grande intavola nella chiesa di santa maria novella acanto alla cappella derucellaj[4]).

(4.) E nel primo chiostro defratj disanto sp(*irit*)° fece certe historie non molto grande[5]).

(5.) In Pisa nella chiesa disan

---

stammt gewiss auch aus dem Libro d'Antonio. Dieses meint wohl auch Vasari unter den „certi ricordi di vecchi pittori", denen er seinen Bericht über den in Rede stehenden Vorfall schon für seine erste Auflage entnimmt, ihn selbstverständlich breit ausmalend. Im Strozziano fehlt die Notiz, weil überhaupt sein bezügliches Alinea nach den ersten Worten abbricht. Ueber den Grund, warum der Gaddiano sie wegliess, können wir vielleicht aus einer Randbemerkung, die er dem Texte seiner Biographie Buonamicos an einer Stelle, wo einiger Novellen Boccaccios Erwähnung geschieht, beifügt, Aufschluss schöpfen. Es heisst darin: „levare tutte talj fagiolate, vera ma, dirle con brevita et allargharej in altre istorie non dette per li altrj, cosj in buonamico come nellj altrj". — Aus dem Vorstehenden ergibt sich aber, dass der Petrei in diesem Alinea weder den Gaddiano noch den Strozziano copiert haben kann, und dass ebensowenig Vasari dafür den Gaddiano ausschrieb.

[5]) Das Original, das alle drei Codices benutzten, hatte hier offenbar „storiette", als einfachste, dem Wesen des Gegenstandes entsprechendste Bezeichnung. Der seiner Vorlage überhaupt am genauesten folgende Strozziano behielt auch hier ihren Ausdruck bei. Der des Lateinischen selbstverständlich mächtige Petrei ändert ihn in das latinisierende „hystorie"; der Gaddiano endlich spinnt ihn nach seiner Weise in „historie non molto grande" aus. Die Bemerkung über die „maniera grecha" aber erspart er sich, weil er sie ja schon in Alin. 1 aus Ghiberti seiner Fassung einverleibt hatte. Auch hier also weist alles darauf, dass Strozziano und Petrei nicht den Gaddiano copieren, sondern alle drei unabhängig aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen.

(Cod. Strozziano)

pisa nella chiesa di s(*ant*)° franc(*esc*)° in tavola.

(*4.*) Et in pisa n(*n*)° s(*ant*)° franc(*esc*)° scalzo.

(*5.*) Dipinse a scesi nella chiesa di s(*ant*)° franc(*esc*)° seguitata da giotto.

(*6.*) Et in Empoli nella pieve.

(*8.*) Et in s(*an*)ta trinita una Tavola [8]) . . . . . .

(Cod. Petrei)

impisa nella chiesa di s(*an*)^{to} franc(*esc*)° in tavola.

(*4.*) Et altre pittnre impisa in s(*an*)^{to} frans(*esc*)° scalzo.

(*5.*) Dipinse asciesi nella chiesa di s(*an*)^{to} franc(*esc*)° che la fini giotto.

(*6.*) Et in empoli nella pieve.

. . . . . .

(*8.*) Stava ad casa nella via del cocomero [9]).

Giotto.

(fol. 74^{r}.) . . . . . .

(*2.*) Giotto fu suo (d. h. Cimabues, dessen Biographie unmittelbar vorhergeht) discepulo et coetaneo di Dante alinghierj.

(fol. 41^{v}.) (*1.*) Giotto fu nel 1280. Giotto fu disciepolo di Cimabue.

---

[7]) Der Gaddiano, der übersah, dass die beiden, Cimabues Werke in Pisa behandelnden Alinea seiner Vorlage nicht bloss das eine Bild des heil. Franciscus betreffen, zog sie zusammen, indem er davon irrtümlich eben nur die Aussage, die sich auf dies letzterwähnte Bild bezieht, beibehielt. Vasari, der, wie oben erwähnt, jene Vorlage (das Libro d'Antonio oder eine Copie davon) auch zu seiner Vita di Cimabue benutzte, ging ihren Angaben in Bezug auf die Werke in S. Francesco zu Pisa näher nach und führt deshalb ausser dem Bilde des Heiligen noch zwei andere als daselbst befindlich an. Aus dem Vorstehenden ist daher zu schliessen, dass in unserm Falle weder der Strozziano und Petrei, noch auch Vasari den Gaddiano abgeschrieben, ebensowenig aber auch dieser die erste Auflage Vasaris benutzt hat.

[8]) Vergleicht man den unnötig ins Breite auseinandergezogenen Schlusssatz dieses Alineas beim Gaddiano mit der einfachen Fassung desselben in den beiden andern Handschriften, so muss man wohl diesem (d. h. ihrem Original) die zeitliche Priorität zugestehen.

[9]) Dies letzte Alinea ist von fremder Hand dem mit dem Beginn des vorhergehenden abbrechenden Text des Strozziano nachträglich hinzugefügt. —

(Cod. Gaddiano)

franc(*esc*)° è di sua mano intavola dipinto un san franc(*esc*)° [6]).

(*6.*) A scesj nella chiesa di santo franc(*esc*)° dipinse che dipoi da giotto fu segnitata tale opera [7]).

(*7.*) Im (*sic!*) empolj nella pieve anchora opero.

(Commentario di Ghiberti)

Giotto.

(fol. 44r.) (*1.*) Giotto dipoi seguito ilquale fu dicepolo di Cimabue, quanto d' essa natura, la quale senza avaritia alcuna in questa parte gli concedesse ogni suo dono — e fu anchora dicepolo et coetaneo di Dante Aldinghierj [1]).

(*3.*) Quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avaritia.

---

vielleicht aus Vasari, in dessen erster Auflage die betreffende Nachricht schon verzeichnet steht.

[9]) Dies Alinea fehlt im Strozziano und Gaddiano, also kann es Petrei nicht dorther genommen haben. Es scheint uns vielmehr, dass er es — wie auch die erste Zeile seiner Notiz über Cimabue — aus Vasari später seiner Copie hinzufügte. Denn wie sich bei diesem gerade die dort reproducierten, in den beiden andern Abschriften des Libro d'Antonio — dem Cod. Strozziano und Gaddiano — aber fehlenden zwei Daten 1240 und 1300 für Geburt und Tod des Meisters finden, so hat er auch die Nachricht (aus nicht nachweisbarer Quelle), Giotto habe in Via del Cocomero das frühere Haus seines Lehrers Cimabue bewohnt.

[1]) Zu der schon in der vorhergehenden Notiz über Cimabue nachgewiesenen Quelle des Gaddiano (dem Libro d'Antonio) kommt in der vorliegenden Biographie die für seine Compilation ebenso wichtige zweite im Commentar Ghibertis hinzu. Diesen benutzt er überhaupt für alle seine Lebensbeschreibungen, die auch dort enthalten sind, ebenso ausgiebig, wenn auch nicht durchweg in so wörtlicher Anlehnung, wie jene erstere Quelle, — also vor allem

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

---

für die Notizen über mittelalterliche Künstler, besonders aber auch — hier zum Teil wörtlich — für die Biographie Ghibertis selbst (vergl. diese in der Fassung Ghibertis und des Gaddiano bei Frey, Vita di L. Ghiberti etc. Berlin 1886, S. 47 ff. und 60 ff.). Der Verfasser des Libro d'Antonio hingegen scheint Ghibertis Schrift nicht gekannt zu haben: ihre directe Benutzung zum mindesten ist aus der Textfassung beim Strozziano und Petrei — den relativ getreuesten Copien seines Originals, die uns erhalten blieben — nirgends nachzuweisen, während das Fehlen vieler von Ghiberti verzeichneten Daten beim Strozziano und Petrei (siehe die folgenden Anmerkungen) für unsere Behauptung spricht. — Wie genau der Gaddiano im besondern in der vorliegenden Biographie Ghiberti folgt, dafür liefert der Vergleich seiner vier ersten Alinea mit

(Cod. Gaddiano)

(2.) E in tal modo dicepolo di cimabue divenne, che per caso andando egli verso Bologna, et poco discosto da firenze passando per una villa chiamata vespignano vidde un Putto che suruna lastra una Pecora disegnava. Maravigliandosi allora Cimabue domandò chi era il padre e trovò che di un povero contadino chiamato Biondone di quella villa era figluolo alquale domando se glelo voleva concedere di che esso rispose lieto che non che il figluolo se gli piaceva egli anchora pigliasse, perche per se haveva grancarestia del vitto, ne sapeva come sifare a nutriacere (*sic!*) se non che e figluolj et cosi lieto glielo concesse. Onde seco menatolo, il tenè et insegnollj l' Arte.

(Commentario di Ghiberti)

(*1.*) Cominicio larte della pictura a sormontare in Etruria in una villa allato alla citta di Firenze, laquale si chiamava Vespignano. Nacque uno fanciullo di mirabile ingegno, ilquale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue pictore per la strada a Bologna, vide el fanciullo, sedente in terra e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammiratione del fanciullo, essendo di si picola eta, fare tanto bene; veggendo aver larte da natura, domando il fanciullo, come egli aveva nome? Rispose e disse: Per nome io son chiamato Giotto; el mio padre a nome Bondone et sta in questa casa, che e appresso. Cimabue andò con Giotto al padre, aveva bellissima presentia, chiese al padre el fanciullo. El padre era poverissimo. Concedettegli el fanciullo a Cimabue, meno seco Giotto: e fu discepolo di Cimabue. Tenea (d. h. *Cimabue*) la maniera greca;

---

den entspreehenden Ghibertis das beste Zeugnis. — In der Anordnung des Stoffes befolgt er übrigens auch hier das schon in seiner Notiz über Cimabue beobachtete Verfahren: auf die florentiner Werke lässt er die auswärtigen folgen. Da seine Quellen eine ähnliche Ordnung nicht einhalten, im Gegenteil die erste ihre Angaben ohne jeden Einteilungsgrund durcheinander wirft, die zweite — Ghiberti — im allgemeinen die auswärtigen Arbeiten vor den einheimischen aufzählt, so ist die Abweichung des Gaddiano von der Reihenfolge beider eine durchgängige. Es folgt daraus aber wieder der schon aus der Textanordnung der Notiz über Cimabue (Anm. 4) gezogene Schluss, dass der Strozziano und Petrei nicht Compilationen, geschweige denn Abschriften des Gaddiano sein können.

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

(*1.*) Esso giotto dipinse nella parte guelfa la figura acapo alla scala et tutta lasala prima [2]).

(*2.*) Et dipinse nella parte guelfa lafiura acapo allascala. et tutta la prima sala.

[2]) Dieser Absatz ist später von derselben Hand vor die eigentliche Biographie geschrieben, die erst mit Alin. 2 beginnt.

(Cod. Gaddiano)

(3.) Laquale esso Giotto comprese inmodo che meglio ch' il maestro dir si puo che possedesse, et lascio lamaniera Grecha, da Cimabue tenuta, et non solo ritrovò larte della Pittura che era circha a 600 stata sepulta, ma anchora quella e ridusse in guisa ringenirlj (?) che larende per fetta.

(fol. 44v.) (4.) Et lavoro Giotto in frescho, aolio, intavola et di musaicho, et di scultura anchora.

(5.) Hebbe piu dicepolj tra liqualj furno Taddeo digaddo alquale doppo luj rimase el primo luogho tra pittorj, Maso, Pietro cavallino Romano, Bernardo, Jacopo da casentino, Giottino figlnolo distefano e Buonamicho, chiamato per sopranome Buffalmacho.

(6.) Fece Giotto assaj opere, in dimoltj luoghj.

(7.) In Firenze ne palazzo della parte Guelfa fece una fiura acapo laschala, et dipinse tutta la prima sala dove . . .

(Commentario di Ghiberti)

in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama.

(2.) Fecesi Giotto grande nell' arte della pictura. Arrecho larte nuova; lascio la roçeza de Greci, sormonto exellentissimamente in Etruria. E fecionsi egregiissime opere e spetialmente nella citta di Firenze et in molti altri luoghi; et assai discepoli furono, tutti dotti, al pari delli antichi Greci. Vide Giotto nell' arte quello che gli altri non agiunsono. Areco larte naturale ella gentileza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta larte, fu inventore e trovatore di tanta doctrina la quale era stata sepulta circa danni 600.

(4.) Costui fu copio(*so*) in tutte le cose: lavo(*ro*) in [*fresco*] in muro, lavoro a olio, lavoro in tavola.

(23.) Fece moltissimi discepoli di grandissima fama. E discepoli furon questi: (nun folgen die Biographien von Stefano, Taddeo Gaddi, Maso, Buonamicho, Pietro Cavallini).

(9.) Et nel palagio della parte (d. h. *guelfa*) e una storia della fede christiana, e molte altre cose erano in detto palagio.

(Cod. Strozziano)

(*3.*) Et ritrasse lafigura sua (d. h. *di Dante*. von dem unmittelbar vorhergehend in Al. 2 die Rede war) nella cappella del palagio del podestà ariscontro all' entrata da man' destra allato alcominiciamento della finestra acapo al altare [4]).

(*10.*) In firenze dipinse la Cappella del palagio del podesta, nella quale ritrasse come è detto la figura di Dante acanto daman destra alprincipio della finestra di detta Cappella.

(Cod. Petrei)

(*9.*) Et in firenze lacappella del palagio del podesta dove ritrasse esso Dante amano destra al principio della finestra di dca (*detta*) cappella.

---

[3]) Bei Ghiberti fehlt die in diesem Alinea enthaltene Angabe ganz; er hat bloss die Nachricht über andere Malereien im Palast des Podestà und über die Ausmalung der Capelle im allgemeinen, die ihm der Gaddiano auch in seinem folgenden Alin. 9 nachschreibt. Vasari weiss in seiner ersten Auflage auch nur von Dantes Bildnis allein (erst in der zweiten kommen auch diejenigen Brunetto Latinis und Corso Donatis hinzu). Er schöpfte also hierfür auch aus dem Libro d'Antonio, denn dass er den Gaddiano wenigstens bei Verfassung seiner ersten Auflage nicht kannte, dafür haben wir schon einzelne Zeugnisse beigebracht und werden deren noch mehr anführen.

[4]) Dieser Text stimmt Wort für Wort mit demjenigen überein, den der Gaddiano in der Randbemerkung zu seinem jenseitigen Alin. 8 als Wortlaut des Libro d'Antonio verzeichnet. Hiermit ist ein Hauptargument dafür geboten, dass wir im Strozziano eine getreue Copie des letzteren vor uns haben. Denn dass er sein Alin. 3 nicht aus dem Gaddiano copiert habe, zeigt einmal die Stelle, an der es in seinem Text steht, dann aber im allgemeinen die Zeugnisse, die wir bisher schon dafür beibringen konnten, dass er überhaupt den Gaddiano nicht abschrieb, — Zeugnisse, die wir im Folgenden noch um ein Beträchtliches vermehren werden. Dass beim Petrei dieses Alinea fehlt, erklärt sich durch den Umstand, dass er sich, indem er in seinem Alin. 1 den Zusatz „et coetano di Dante" wegliess, die Möglichkeit benahm, darauf den dem Alin. 3 des Stroz-

(Cod. Gaddiano)

(8.) Ritrasse Dante Aldinghierj nella cappella delpalazzo del podesta ariscontro dell' entrata amano destra acanto alla finestra acapo all' altare [3]). (Hierbei am Rande:) dellibr° diant(*oni*)° billj dice ritrasse dante nella cappella dell palagio del podesta ariscontro all' entrata da mano destra allato alcominciamento della finestra acapo all' altare.

(9.) Dipinse nell' palazzo dell podesta di molte cose tra l' altre il comune come era rubato et lacappella di santa maria maddalena.

(10.) Fece nella Badia di firenze sopra la porta in uno archo, una

(Commentario di Ghiberti)

(10.) Dipinse nel palagio del Podesta di Firençe; dentro fece el comune, come era rubato, ella capella di Sancta Maria Maddalena.

(12.) Dipinse nella badia di Firençe sopra all' entrare della

---

ziano entsprechenden Absatz des Originals folgen zu lassen. Es ficht ihn dies aber um so weniger an, als er ja infolge Wiederholung der betreffenden Notiz in einem folgenden Absatz (Alin. 9 des Petrei) das Versäumte nachholen konnte, und zwar ohne in den Fehler einer Wiederholung zu verfallen, wie das Original und der dieses treulich copierende Strozziano. — Die erwähnte Randbemerkung des Gaddiano zu seinem Alin. 8 gibt uns nun aber Aufklärung darüber, wo wir das Original zu seinem Text überhaupt zu suchen haben. Das Libro d'Antonio selbst kann es nicht gewesen sein: dem widerspricht ja die Citierung einer Stelle desselben in eben unserer Randbemerkung. Der Text des Gaddiano muss im Gegenteil schon verfasst gewesen sein, als sein Autor das genannte Buch in die Hand bekam und daraus seine Fassung an dieser und, wie wir sehen werden, an sonst noch einigen Stellen ergänzte bezw. berichtigte. Andererseits stimmt aber sein Text, soweit er nicht aus Ghiberti geschöpft ist, so sehr mit den Texten des Strozziano und Petrei überein, in denen wir ja sich möglichst nahe an ihr Original anschliessende Abschriften eben des Libro d'Antonio vor uns haben, dass nichts anderes übrig bleibt, als anzunehmen, dem Gaddiano habe zu der ersten Redaction seines Textes neben Ghiberti eine vom Original hie und da — zum mindesten im Wortlaut — abweichende Copie des Libro vorgelegen.

(Cod. Strozziano)

(*11.*) Nella Badia di firenze la Cappella dell' altare maggiore.

(*12.*) In s(*ant*)ª Croce quattro Cappelle cioe tre allato alla grande inverso la sacrestia et una dall' altra banda pure allato alla grande, et la tavola nella Cappella de baroncegli apie della quale, è il suo nome.

(Cod. Petrei)

(*10.*) Nella badia di fir(*enze*) lacappella dello altare maggiore.

(*11.*) In s(*an*)ta † (*croce*) quattro cappelle che tre allato allagrande verso lasagrestia, et laltra dall-altra banda dello detto altare maggiore, et latavola nella cappella de baronciellj, dove è il suo nome.

---

[5]) Dieses, sowie das vorhergehende Alinea entnimmt der Gaddiano fast wörtlich dem Ghiberti (woher es auch schon Vasari I hat). Dass der Strozziano und Petrei Alin. 9 des Gaddiano in ganz abweichender Fassung — offenbar aus dem Libro d'Antonio —, Alin. 10 aber gar nicht enthalten, zeugt dafür, dass sie (bezw. ihr Original) weder Ghiberti gekannt, noch auch den Gaddiano ausgeschrieben haben.

[6]) Dies Alinea hatte der Gaddiano offenbar Ghiberti entlehnt (wie auch Vasari I schon); warum er es durchstrich, ist um so weniger erklärlich, als seine Randbemerkung dazu aus dem Libro d'Antonio die Richtigkeit der Angabe nur bestätigt. Dieses Citat aus genannter Quelle stimmt nun aber wieder mit dem Wortlaut der entsprechenden Alin. 11 und 10 des Strozziano und Petrei

(Cod. Gaddiano)

nostra donna insino amezo con altre finre da lato [5]).

(fol. 45r.) (*11.*) Dipinse anchora in detta chiesa la cappella maggiore — (das Vorstehende ist durchstrichen, dabei am Rande:) nell libro danto(*ni*)° dice nella badia di firenze la Cappella dell' altare magg(*ior*)e [6]).

(*12.*) In santa croce fece anchora lacappella maggiore, et la tavola dello altare. (Auch dieses Alinea ist durchstrichen, gegenüber davon steht am Rande:) non e nell l(*ibr*)° d' ant(*oni*)° [7]).

(*13.*) Et in detta chiesa quattro altre cappelle cioe tre a canto alla detta grande (siehe voriges Alinea) verso la sagrestia et una pure a canto alla detta grande dall' altra banda. Et anchora latavola nella cappella de baroncellj in detta chiesa apie della quale e il suo nome scritto [8]).

(*14.*) Nel capitolo defratj didetta chiesa dipinse uno albero

(Commentario di Ghiberti)

porta in uno arco una meça Nostra Donna con due figure dallato molto egregiamente.

(*13.*) Dipinse la cappella maggiore ella tavola.

(*14.*) Nell' ordine dei frati Minori quatro capelle e quattro tavole.

---

ganz genau überein und bestärkt unsere, in Anm. 4 betreffs des Verhältnisses der drei Codices untereinander und zu ihrer gemeinsamen Vorlage gemachten Folgerungen.

[7]) Vorstehende Angabe kommt nirgends sonst vor, ist auch entschieden falsch. Vielleicht kam sie dem Verfasser in die Feder, indem er, im Begriff die in S. Croce befindlichen Werke aufzuzählen, irrtümlich nochmals auf das vorangehende Alin. 13 seiner Vorlage (Ghiberti) zurücksprang.

[8]) Dieses gegenüber dem entsprechenden des Ghiberti bedeutend erweiterte Alinea hat der Gaddiano, wie der Vergleich mit dessen Textfassung im Strozziano und Petrei klar darthut, der von ihm benutzten Abschrift des Libro d' Antonio entnommen.

(Cod. Strozziano)

(*18.*) Dipinse in s(*ant*)^{a} Croce di firenze u(*n*)^{o} s(*ant*)^{o} franc(*esc*)^{o} sopra la Cappella de Bardj allato all' altare mag(*gio*)^{re} colle stimate [9]).

(Cod. Petrei)

(*16.*) Dipinse in s(*an*)^{ta} † (*croce*) difir(*enze*) uno s(*an*)^{to} franc(*esc*)^{o} sopra lacappella debardi allato allo altare maggiore con lestigmate.

---

[9]) Dies Alinea, im Text des Strozziano und Petrei das letzte, stimmt Wort für Wort mit der vom Gaddiano jenseitig aus dem Libro d'Antonio citierten, entsprechenden Angabe überein, zwingt also betreffs des Verhältnisses der drei Codices untereinander und zu ihrer gemeinsamen Quelle wieder zu der oben in Anm. 4 ausgesprochenen Folgerung. Alle andern unter diesem Alinea des Gaddiano zusammengefassten Daten fehlen dagegen im Strozziano und Petrei, also haben sie nicht aus dem Gaddiano copiert.

[10]) Bei Ghiberti findet sich nichts, bei Vasari I nur die drei ersten von den Angaben dieses Alineas; die aus dem Libro d'Antonio hat er nicht (was sich so erklärt, dass er sie als zu den Fresken der Capp. Bardi gehörig auffasste, die er ganz flüchtig bloss mit einigen Worten abfertigt). Dafür hat er einige andere Daten über Werke in S. Croce, die in unsern drei Codices fehlen. Dass diese, sowie eine Reihe sonstiger Nachrichten Vasaris über Arbeiten Giottos im Carmine, in Pisa, Arezzo, Rimini, Verona, Ravenna u. a. O. sich

(Cod. Gaddiano)

di † (*Croce*). E anchora fece nelli armarj della sagrestia di detta chiesa molte historie di sco(*santo*) franc(*esc*)°. Et in detta chiesa sopra laporta prima che va nel cimitero dipinse una pieta. (Hierbei steht in margine:) dell l(*ibr*)° dant(*oni*)° in detta chiesa 1° sanfranc(*esc*)° s(*o*)p(*ra*) la cappella de bardj allato all'altare magg(*iore*) colle stimate [10]).

(*15.*) Nella chiesa diogni santj nel tramezo edisua mano una tavola non molto grande della . . . della nostra donna [11]).

(*16.*) Nella chiesa de fratj humiliatj (d. h. *Ognissanti*) dipinse una cappella et crucifisso grande assaj et quattro tavole, lequalj da luj excellentissimanente finite furono nequalj ela (corrigiert aus *era*) Morte dinostra donna col n(*ost*)ro signore colli Apostolj, et Agnolj intorno. (Hierbei steht als

(Commentario di Ghiberti)

(*16.*) Doctissimamente sono ne frati Humiliati in Firençe era una capella e uno grande crocifixo et quattro tavole, fatte molto excellentemente; nell' una era la morte di nostra Donna con angeli e con dodici apostoli et Nostro Signore intorno, fatta molto perfectamente.

---

im Gaddiano nicht finden, bezeugt, dass dieser ihn bei der Redaetion seines Manuscriptes nicht gekannt hat. Woher er aber die Daten dieses Alineas genommen, bleibt unaufgeklärt. Wieso es endlich kam, dass ihm die in Alin. 18 des Strozziano enthaltene Angabe ursprünglich entging und er sie erst später aus dem Original des Libro d'Antonio als Randbemerkung nachtrug, dafür lässt sich die Vermutung aufstellen, sie habe in jener Abschrift des letzteren, die ihm bei seiner Arbeit vorlag, gefehlt oder sei von ihm an der Stelle, wo sie sich — als letztes Alinea des Textes, von den übrigen Nachrichten über die Werke in S. Croce getrennt — befand, übersehen worden.

[11]) Die übrigen Quellen haben nichts, was diesem Bilde entspräche, es wäre denn damit der im folgenden Alinea angeführte Tod Mariae gemeint, den Vasari I auch mit den Worten beschreibt: Nel tramezzo di detto chiesa è . . . una tavolina . . . dentro la quale è la morte di Nostra Donna. Die Quelle des Gaddiano für die Notiz in ihrer vorliegenden Fassung ist nicht nachweisbar.

(Cod. Strozziano)

15.) Dipinse in s(*ant*)ª m(*ari*)ª novella uno crocifixo grande che hoggi è sopra la porta di mezzo. Et n(*n*)° s(*ant*)° lodovico sopra il tramezzo damano destra ap(*res*)so a s(*ant*)° gir(*olam*)° di mano di Taddeo gaddj.

(Cod. Petrei)

(*14.*) Dipinse in s(*an*)ta maria novella uno crocifisso grande che è oggi sopra la porta die mezo, et n(*n*)° s(*an*)to lodovico sopra iltramezo da mano destra apresso as(*an*)to girolamo che è di mano di taddeo gaddi.

---

[12]) Wie die zum grossen Teil wörtliche Benutzung des Ghibertischen Textes beweist, entlehnte der Gaddiano dieses Alinea offenbar ihm. Auch die Randbemerkung betreffs des Todes Mariae trifft auf Ghibertis Fassung zu: er hat in der That era statt des è beim Gaddiano und bei Vasari I. Der erstere kann also mit dem „Originale" nur Ghibertis Commentar gemeint haben, nicht aber das Libro d'Antonio, worin ja die betreffende Nachricht gar nicht vorkam, wie ihr Fehlen im Cod. Strozziano und Petrei bezeugt. Vasari in seiner 2. Auflage (ediz. Milanesi t. I, p. 396) erwähnt, der Tod Mariae wäre beim Erscheinen seiner ersten Auflage (1550) noch an Ort und Stelle vorhanden gewesen, sei aber seither abhanden gekommen. Dies stellt als spätesten terminus ante quem für den Gaddiano das Erscheinen der 2. Auflage Vasaris (1568) fest. Weder Strozziano noch Petrei berichten etwas über die Werke in Ognis-

(Cod. Gaddiano)

Randbemerkung: dice nell' originale era; quasi che alpresente non e) et anchora inunaltra diquelle la nostra donna a sedere con moltj angelj intorno et nel chiostro de dettj fratj sopra laporta una nostra donna di sua mano insino amezo che ha il Putto in braccio [12]).

(*17.*) Nella chiesa de fratj disanta maria novella (fol. 45v) dipinse un crucifisso grande che hoggi e sopra laporta del mezo di detta chiesa, et in detta chiesa anchora un san Lodovico sopra il tramezo da mano destra apresso a san Girol(*am*)o di mano di Taddeo gaddj [13]).

(*18.*) Nella chiesa disan Giorgio dipinse unatavola con uno crucifisso.

(*19.*) Nella chiesa de fratj predicatorj (d. h. *San Marco*) sono assaj delle sue cose et tra l' altre uno crucifisso et una tavola diligentemente condotta [14]).

(Commentario di Ghiberti)

Evi una tavola grandissima con una Nostra Donna assedere in una sedia con molti angeli intorno. Evi sopra la porta, va nel chiostro, una meça Nostra Donna col fanciullo in braccio.

(*17.*) E in Sancto Georgio una tavola et uno crocifixo.

(*18.*) Ne frati Predicatori e uno crocifixo e una tavola, perfettissima di sua mano; ancora vi sono molte altre cose.

---

santi. Dies beweist, dass weder ihre Vorlage (Libro d' Antonio) den Commentar Ghibertis gekannt, noch sie den Gaddiano copiert haben.

[13]) Bei Ghiberti findet sich nichts hiervon, bei Vasari I schon, aber mit anderen Details, woraus zu schliessen, er habe die Angaben des Libro d'Antonio durch andere Information ergänzt. Auf die letzterwähnte Quelle geht dagegen die Fassung unserer drei Codices für dieses Alinea zurück: ihr Wortlaut scheint im Strozziano und Petrei erhalten, weil beide fast wörtlich übereinstimmen, während der Gaddiano wie gewöhnlich das Original etwas verwässert.

[14]) Dass die beiden letzten, vom Gaddiano offenbar aus Ghiberti entlehnten Alinea im Strozziano und Petrei fehlen, bezeugt, dass der Verfasser des Libro d'Antonio jene Quelle nicht gekannt, und dass der Strozziano und Petrei nicht den Gaddiano abgeschrieben haben.

(Cod. Gaddiano)

(*14.*) Fece il modello del Campanile di s(*ant*)° giovannj ilquale doppo lamorte sua si seguitò per Taddeo Gaddj suo discepolo.

(*8.*) Dipoi andò a Roma et dipinse la trebuna in s(*ant*)° piero et di poi la sopradetta nave et altre cose (siehe das folgende Alinea).

(*6.*) Ma mirabile (d. h. è) la nave dj mnsaico in s(*ant*)° piero in Roma di doddicj apostolj equali ciascuno ha gesti vivi et pronti, et in tutto tra loro differentj: et nientedimeno condecentj et proprij [15]).

(Cod. Petrei)

(*13.*) Fecie il modello del campanile di s(*an*)^{to} giovanni elquale dopo la morte sua seguito Taddeo suo discepolo.

(*6.*) Andò a Roma et dipinse la tribuna in s(*an*)^{to} Pietro.

(*7.*) Et una nave et altre cose mirabili.

[15]) Der erste Satz dieses Alineas geht offenbar auf die unseren drei Codices gemeinsame Quelle des Libro d'Antonio zurück, wie seine wörtliche Uebereinstimmung bei allen dreien beweist (alle drei nennen den Domturm: Campanile di S. Giovanni). Der zweite, vom Gaddiano hinwieder aus Ghiberti entnommene Satz, worin von den Sculpturen am Campanile die Rede ist, fehlt im Strozziano und Petrei; — sie haben also nicht den Gaddiano copiert. (In diesem Satz nennt der Gaddiano den Domturm im Anschluss an Ghiberti: Campanile di S. Maria del fiore — ohne Rücksicht auf den Namen, den er ihm im ersten Satz beigelegt!)

[16]) Dieses Alinea ist in die Handschrift vom Verfasser nachträglich zwischen die vorhergehenden und nachfolgenden, die er alle aus Ghiberti entnahm, eingeschaltet — offenbar aus der von ihm benutzten Abschrift des Libro d'Antonio, wie der Vergleich seines Textes mit dem beim Strozziano und Petrei darthut. Dabei übersah er, dass das darin angeführte Werk schon in seinem Alin. 23 erwähnt ist, denn la cappella di S. Pietro ist ja mit la tribuna identisch.

(Cod. Gaddiano)

(*20.*) Fece il modello del campanile di san Giovannj ilquale doppo lamorte sua siseguitò per taddeo di gaddj suo discepolo. Opero anchora nella scultura et disegno et sculpi dimarmo leprime historie chesono nelcampanile daluj edificato di santa maria del fiore [15]).

(*21.*) In Roma latribuna dipinse in s(*an*)^to^ pietro [16]).

(*22.*) In Roma in santa Maria della minerva dipinse un crucifisso et una tavola [17]).

(*23.*) Anchora in san pietro fece la Nave di musaicho opera mirabile e anchora dipinse la cappella et latavola di detta chiesa (zu Nave di musaicho am Rande:) de 12 apostolj [19]).

(Commentario di Ghiberti)

(*21.*) Fu dignissimo intutta larte. ancora nella arte statuaria. Le prime storie sono nello edificio. ilquale dallui fu edificato, del campanile di Sancta Reparata; furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia eta vidi provedimenti di sua mano di dette istorie, egregiissimamente disegnati. Fu perito nell' uno genere e nell' altro.

(*11.*) [*Dipinse*] a Sancta Maria della Minerva in Roma uno crocifisso con una tavola.

(*5.*) Lavoro di mosayco la nave di San Piero in Roma et di sua mano dipinse la capella ella tavola di San Piero in Roma.

---

[17]) Für diesen Absatz gilt das in Anm. 14 Gesagte.

[18]) Dies ganze Alinea, wie auch die ihm vorausgehenden 4 und 5 (siehe Anm. 26) sind wörtlich aus der Apologie Crist. Landinos herübergenommen. Der Text des Petrei gibt weder hier, noch auch in einigen weiteren der aus ebengenannter Quelle entlehnten Stellen (in den Notizen über Masaccio, Castagno, Fra Filippo und Donatello) ihre Fassung so getreu Wort für Wort wieder, wie der Strozziano, — ein neues Zeugnis dafür, dass uns in diesem eine getrenere Copie des Libro d'Antonio vorliegt, als im Cod. Petrei. Der Umstand endlich, dass wir im Gaddiano fast allen aus Landino stammenden Stellen der beiden anderen Codices in mehr oder weniger — oft wesentlich — geänderter Lesart jenes Originals begegnen, führt notwendig zu der Folgerung, dass nicht der Petrei und Strozziano vom Gaddiano copiert haben, sondern dieser die gemeinsame Quelle der beiden ersteren freier als sie für seinen Text benutzt hat.

[19]) Auch in diesem Alinea folgt der Gaddiano dem Text Ghibertis, nur

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
(9.) Ando poi anapoli et dipinse nell' Incoronata et in s(*an*)ta Chiara l' apocalipse. Dicesj con l'aiuto di Dante ilquale sendo esule vi capitò sconosciuto.	(8.) A napoli nella incoronata, et in s(*an*)ta chiara, dove trovo Dante aldinghieri.
(fol. 74v.) (7.) Comincio ada-q(*ui*)stare fama per la pittura grande in s(*ant*)o franc(*esc*)o da Ascesi cominciata da Cimabue.	(5.) Comincio costui ad acquistare fama per lapittura grande in s(*anc*)to franc(*esc*)o da sciesj cominciata da cimabue.

---

die Randbemerkung fügt er aus dem Libro d'Antonio nachträglich hinzu. Ihr Wortlaut findet sich in der That im entsprechenden Text des Strozziano, dessen Fassung auch hier wohl die ursprüngliche des Originals ist, während der Petrei sie gekürzt hat. Sie beide aber haben nichts von dem zweiten Teil des Alineas des Gaddiano — weil sie die darin verzeichneten Arbeiten eben an anderer Stelle (der Strozziano in Alin. 8, der Petrei in Alin. 6) erwähnen. Dies bezeugt wieder, dass sie nicht aus dem Gaddiano copiert haben.

[20]) Auch hier schöpft der Gaddiano aus Ghiberti. Warum er aber dessen folgende Angabe über die Malereien im Castell dell' Uovo nicht auch übernimmt, ist unerklärlich. Vasari I hat sie auch schon, wie auch einige Daten über Arbeiten Giottos in Rom, die sonst in keiner unserer Handschriften vorkommen. — was alles die Folgerung gestattet, der Gaddiano habe ihn bei der

(Cod. Gaddiano)

(*24.*) In Napolj la sala del Re ruberto d' huominj famosi [20]).

(fol. 46r.) (*25.*) Dipinse nella inchoronata, et in Santa chiara lapochalisse, il che si dice fece con lainto di Dante ilquale essendo difirenze sbandito sconosciuto vi andò [21]).

(*26.*) A Scesi nella chiesa di san franc(*esc*)°, dipinse assaj il che fu da Cimabue cominciato, et per tale opera cominciò aquistare fama. La onde poi per lopere sue sempre saccrebbe [22]).

(*27.*) E nella chiesa defratj minorj quasi tutta laparte disotto della chiesa dipinse e nella chiesa disanta maria degli agnolj opero anchora [23]).

(*28.*) Nella riniera (*Arena*) dipadova è di sua mano una Gloria mondana.

(Commentario di Ghiberti)

(*6.*) Molto egregiamente dipinse la sala del re Uberto de huomini famosi in Napoli.

(*7.*) Dipinse nell castello dell' Uovo.

(*10.*) Dipinse nella chiesa d' Asciesi nell ordine de frati Minori quasi tutta la parte di sotto. Dipinse a Sancta Maria degli Angeli in Ascesi.

(*8.*) Dipinse nella chiesa, cioè tutta e di sua mano, della Rena di Padova edi sua mano una gloria mondana.

Redaction seiner Handschrift nicht gekannt. Im Strozziano und Petrei fehlt dieses Alinea, — ein Beweis, dass sie nicht den Gaddiano ausschrieben.

[21]) Auch für dieses Alinea kommt die Fassung des Strozziano der gemeinsamen Quelle wohl am nächsten. Es lässt dies schon der Vergleich des archaischen Textes mit der vom Gaddiano wie gewöhnlich verwässerten Redaction desselben vermuten. Der Abschreiber des Petrei kürzt seine Vorlage auch hier wieder, wobei ihm in seiner bekannten Flüchtigkeit das Wesentliche der Angabe über Dânte entgeht.

[22]) Auch dieses Alinea ist vom Gaddiano nach dem beim Strozziano und Petrei wohl genau vorliegenden Text des Libro d'Antonio bezw. einer Reproduction davon seiner Gewohnheit gemäss breiter und modernisirend ausgesponnen.

[23]) Dieser Absatz ist, wie die beiden folgenden, fast wörtlich aus Ghiberti

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
(*16.*) Dicesj che il Re Carlo di napolj lo richiese che gli dipignessj il detto Reame. Et che giotto gli dipinse u(*n*)° Asino imbastato apie del quale era (fol. 75r) uno altro basto nuovo in terra et che detto asino guardandolo mostrava apetirlo. ap(*re*)sentando q(*ue*)sta pittura al Re ilquale lo domando per che intal modo l' havessi figurato gli rispose cosi essere esnoi sudditj et che ogni giorno desideravano nuovo sig(*no*)re.	(*15.*) Il re carlo di napoli lorichiese che lui gli dipignessi il suo reme (*sic!*), et giotto gli dipinse uno asino imbastato apie del quale era unaltro basto nuovo interra et d(*e*)c(*t*)o asino guardandolo mostrava appetirlo. et dimandato da il re perche intal modo lo havessj (fol. 42r) fiurato gli rispuose cosi essere isna subditj equalj sempre desideravano un altro s(*igno*)re.
(*5.*) È piena l' italia delle sue pitture.	(*4.*) Et è piena la italia delle sue figure.
(*13.*) Dipinse ancora in molti altri luoghi in tavole et in fresco.	(*12.*) Et in assaj altri luoghi.
(*4.*) Costui fu tanto perfetto che molti di poi si sono affaticatj et hanno voluto superarlo[26]).	(*3.*) Fu costui tanto perfetto che moltj dipoj si sono affaticatj per inmitarlo.

entnommen. Alle drei fehlen im Strozziano und Petrei, — ein Zeugnis dafür, dass sie nicht aus dem Gaddiano copierten.

[24]) Die fast wörtlich gleichlautende Fassung dieses Absatzes in allen drei Codices zeugt für ihre gemeinsame Quelle. Die Randbemerkung des Gaddiano, die das „dicesi" zu Beginn des Originaltextes im Libro d'Antonio hervorhebt, liefert wieder einen Beweisgrund dafür, dass uns im Strozziano, da er eben auch mit dem Wortlaut jener Randbemerkung beginnt, die Fassung des Originals am genauesten überliefert ist. Da auch schon Vasari I in seinem Text das „secondo che si dice" betont, so ist dies auch ein Zeugnis mehr für unsere Behauptung, er habe ebenfalls direct aus dem Libro d'Antonio geschöpft, und

(Cod. Gaddiano)

(*29.*) E nella chiesa de fratj minorj inpadova quattro tavole molto egregiamente condotte.

(*30.*) Il Re carlo de Napolj lo richiese che ilsuo reame gli dipignesi, Giotto lidipinse uno Asino imbastato apie dell quale interra era un' altro Basto nuovo, et che detto Asino guardandolo mostrava quasi d' apetjrlo, presento tal pitture (*sic!*) al detto Re che lidomando per che intal modo lihavessj fiurato, li rispose, cosi essere li snbditj suoj che ognj giorno desideravono nuovo signore. (Zu Beginn dieses Alineas am Rande:) dice nell l(*ibr*)° dant(*oni*)° dicesj il Re carlo di napolj lo richiese etc. — [24]).

(*31.*) Et in altrj luoghj opero assaj che piena sivede l' Italia delle sne Pitture [25]).

(Commentario di Ghiberti)

(*15.*) Molto excellentemente dipinse in Padova ne frati Minori.

(*19.*) Dipinse a moltissimi signori.

---

nicht etwa erst den Gaddiano für seine darauf zurückzuführenden Nachrichten benutzt.

[25]) Die Zusammenziehung dieses Alineas beim Gaddiano aus zwei im Texte des Strozziano und Petrei ganz getrennt vorkommenden Sätzen zeugt wieder augenfällig für die Priorität ihrer Textfassung, — ebenso auch der folgende Absatz 4 des Strozziano (bezw. 3 des Petrei), der beim Gaddiano fehlt, dafür, dass sie nicht den letzteren copiert haben.

[24]) Alin. 4 und 5 des Strozziano (3 und 4 des Petrei) sind dem Cristoforo Landino nachgeschrieben.

(Cod. Strozziano)

(Cod. Petrei)

(*17.*) Nacque avespignano diuno contadino lanno 1276.

Orcagna.

(fol. 76ᵛ). (*1.*) Andrea di Cione detto Lorcagnia.

(fol. 46ᵛ). (*1.*) Andrea dicione detto lorgagnia.

(*2.*) Costui dipinse la cappella maggiore in s(*ant*)ª m(*ari*)ª novella, guasta dal ghirlandaio della quale trasse molte belle cose.

(*2.*) Dipinse lacap(*pel*)la maggiore di s(*an*)ta maria Novella che la guasto a nostri di il grillandaio et ne trasse di molte belle cose guardisi almesso del comune (?)

(*3.*) Dipinse la Cappella delli strozi et tavola detta chiesa[3]).

(*3.*) Dipinse lacappella delli strozi et latavola in detta chiesa et lo in ferno et messelo nello in

---

[1]) Offenbar nach Ghiberti, nur Name und Zuname des Künstlers aus dem Libro d'Antonio.

[2]) Dieses Alinea geht in allen drei Codices wieder auf das Libro d'Antonio zurück. Sein Inhalt widerlegt die von Milanesi ausgesprochene Vermutung, wonach in demselben ein Auszug der Ricordi Ghirlandaios vorläge. Denn wäre dies der Fall, so würde es sich doch nicht so wegwerfend über das Hauptwerk des Meisters äussern. Da der mit Bezug auf letzteres bei Petrei vorkommende Zusatz „a nostri di" nicht von dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts oder noch später schreibenden Copisten dieses Codex stammen kann, sondern aus dem Original herübergenommen sein muss, so gibt er einen terminus post quem für dessen Verfassung: sie müsste zum mindesten

(Cod. Gaddiano) (Commentario di Ghiberti)

(22.) Costui e quello achui, sendo dallui resultata e seguitata tanta doctrina, achui si de concedere somma loda, per laquale si vede la natura procedere in lui ogni ingegno. Condusse larte a grandissima perfectione.

Orcagna.

(fol. 51r). (1.) Fu nellj medesimj tempi Andrea di Cione Pittore, et scultore, e architetto chiamato per sopranome l'Orchagna, che fu nobilissimo maestro [1]).

(1.) Fu Lorcagna nobilissimo maestro, perito singularissimamente nell'uno genere e nell'altro.

(2.) Dipinse infirenze la cappella maggiore di santa maria novella guasta dipoi dall grillandaio, della quale cavò di molte cose [2]).

(3). Fece la cappella maggiore di Santa Maria Novella et moltissime altre cose dipinse in detta chiesa.

(3.) Dipinse in detta chiesa la capella degli strozzj et latavola.

(3.) (Siehe den zweiten Satz des vorhergehenden Alineas.)

---

innerhalb eines Menschenalters nach 1490 (dem Vollendungstermin von Ghirlandajos Fresken) stattgefunden haben.

[3]) Für dieses und das nächste Alinea gibt der Strozziano wieder augenscheinlich die dem Original am engsten folgende Fassung. Der Gaddiano folgt ebenfalls dem letzteren und fügt nur seinem Alin. 4 eine Randbemerkung aus Ghibertis Text hinzu. Diesen ausschreibend kommt er übrigens in Alin. 7 noehmals ausführlicher auf die in Alin. 3 verzeichneten Werke zurück, wobei es ihn wenig anzufechten scheint, dass er sie das einemal dem Orcagna, das andercmal seinem Bruder zuschreibt. Der Compilator des Cod. Petrei endlich, der die vorliegende Biographie besonders nachlässig copiert (siehe den Schluss seines Alin. 2 und den verwirrten Text von Alin. 3), zieht aus Versehen zwei

(Cod. Strozziano)

(*4.*) L'inferno nella chiesa di s(*ant*)ª † (*croce*) col paradiso nel quale ritrasse guardj messo del comune con u(*n*)o giglio insula berretta per che lo pegnoro. diq(*ue*)sto guardj nesono dicesi quelli d'andrea di lapo de guardj

(*5.*) Fece in marmo l'assumptione di n(*ost*)ra donna nel tabernacolo di orto s(*ant*)° michele dove, è la sua figura di mezo rilievo col viso tondo et alqnanta barba col capuccio in capo et scritto apiede nella cornice il nome suo come giotto costuj fece.

(Cod. Petrei)

ferno, et evvi dipintro il messo del comune con uno gilio insulla beretta perche lopegnioro.

(*4.*) Fecie di marmo la absuntione di n(*ost*)ra Donna nel tabernacolo dorsanmichele; dove è la sua fiura di mezo rilievo conviso tondo ebarba ecapuccio in capo et apiedi nella cornicie è scritto il suo nome.

Absätze seiner Vorlage (die offenbar den Alin. 3 und 4 beim Strozziano und Gaddiano entsprechen) zusammen, und übergeht infolge davon die Nachricht über die Malereien in S. Croce gänzlich.

[4]) Unser Compilator folgt in den ersten Sätzen dieses Alineas dem Ghiberti, denn wie dieser schreibt er dem Oreagna Architektur und Sculpturen am Tabernakel von Orsanmichele zu. Die Jahreszahl schreibt er aus der Inschrift am Werke selbst aus, und den Schlusssatz über das Relief der Himmelfahrt Mariä und das Bildnis des Meisters entnimmt er der Redaction des Libro d'Antonio, die ihm vorlag. Später, als er dieses

(Cod. Gaddiano)

(4.) E nella chiesa di santa croce dipinse et ilparadiso et l'inferno, dove ritrasse il guardj messo del comune con un Giglio insulla berretta, per che lopegnero una volta — (Hierzu am Rand:) e in detta chiesa una cappella.

(5.) Fece il tabernacolo di Marmo della nostra donna in orsanmichele, et egli ne fu architettore, che e in vero cosa excellente e di sua mano condusse tale lavoro che fu circha l'anno 1359, che fu diprezo di 86 migliaia da ▽ (*ducati*) èvi la sue effigie dimezo rilievo scolpita nelmarmo dietro adetta cappella dove e lassuntione dinostra donna, di sua mano. (Hierzu am Rand:) dell l(*ibr*)° dant(*oni*)° accenna facessj solo la n(*ost*)ra donna dimarmo di dreto adetto tab(*er*)naculo[4]).

(6.) Dipinse anchora dua cappella (*sic!*) nella chiesa de fratj

(Commentario di Ghiberti)

(4.) Et ne frati Minori tre magnifiche istorie, fatte con grandissima arte; ancora in detta chiesa una capella e molte altre cose picte di sua mano.

(2.) Fece il tabernacolo di marmo d'Orto San Michele, e cosa excellentissima et singulare cosa, fatto con grandissima diligentia. Esso fu grandissimo architettore e condusse di sua mano tutte le storie di detto lavorio; evi scarpellato di sua mano la sua propria effigie, maraviglosamente fatta; fu di prezo di 86 migliaia di fiorini.

(5.) Ancora sono picte di sua mano due capelle in Santa Maria

---

selbst in die Hand bekommt, berichtigt er daraus die dem Ghiberti entlehnte Angabe, indem er am Rande bemerkt, nur das Relief sei Orcagnas Arbeit. Gerade diese Nachricht des Libro d'Antonio, und nichts über die Architektur des Tabernakels gibt aber auch der Strozziano und Petrei wieder; woraus zu folgern, dass sie unmittelbar aus ihm schöpften, keinesfalls aber den Gaddiano abschrieben. Auch hier macht es die vollständigere, im Ausdruck naivere Textfassung des Strozziano wahrscheinlich, dass er seine Vorlage genauer copierte, als der flüchtige Abschreiber des Cod. Petrei.

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
(*6.*) Dilettosj di sonettj de qualj alcunj sene truove.	(*5.*) Dilettosi di comporre, et anchora sitruovo de sua sonetti.
(*7.*) Resta de sua discendentj aln(*ost*)ro secolo u(*n*)° Jac(*op*)° di Cione merciaio nel corso degli adimarj et haveva lacasa nella via de corazaj vecchia [8]).	(*6.*) Resta desua disciendetti (*sic*) al n(*ost*)ro tempo Jacopo di cione merciaio nel corso deglj adimarj, et stava ad casa nella via decorazai coe (*sic*) nella via vecchia.

[5]) Unzweifelhaft aus Ghiberti entnommen; die Nachricht über die Malereien im Refectorium von S. Spirito irrtümlich auch auf die Servi bezogen. Beide Daten fehlen im Strozziano und Petrei, also haben sie nicht den Gaddiano copiert.

[6]) Vergl. oben Anm. 3. Aus dem Fehlen dieses Alineas beim Strozziano und Petrei ist zu folgern, dass sie nicht den Gaddiano ausgeschrieben haben.

[7]) Der Gaddiano entnimmt dieses Alinea offenbar dem Libro d'Antonio und sucht dessen kurzgefasste Angabe, die uns in dem Text des Strozziano bezw. Petrei erhalten ist, wie gewöhnlich zu erweitern, bleibt aber im ersten Versuche stecken.

[8]) Auch diese Nachrichten stammen aus dem Libro d'Antonio; Vasari, der es ja ebenfalls benutzte, hat daraus in seiner ersten Auflage schon die Notiz

(Cod. Gaddiano)

disanta maria deservj, et anchora il refettorio dj dettj fratj [5]).

(fol. 52r). (7.) Hebbe detto Orchagna 3 fratellj che dua fnrono Pittorj et uno scnltore. Nardo che dipinse disnamano ne fratj predicatorj (d. h. *S. Maria Novella*) lacappe(*lla*) dellj strozzj dove fece linferno seguitando lordine didante [6]).

(8.) Dilettosi lorchagna assaj del comporre et anchora hoggi sene trova delle sue compositionj (durchgestrichen: *mandatj insul Burchiello che glmando*) che scrisse al . . . [7]).

(Commentario di Ghiberti)

de Servi; e dipinto uno rifettorio ne frati di Sancto Agostino (d. h. *Santo Spirito*).

(6.) Ebbe tre fratelli: Lumo fue Nardo: Ne frati Predicatori fece la capella dellonferno (*sic*), che fece fare la famigla degli Stroçi; segui tanto quanto scrisse Dante in detto Inferno; e bellissima opera, condotta con grande diligentia. Laltro ancora fu pictore, el terço fu scultore non troppo perfetto.

über Orcagnas Wohnung. Der Gaddiano fand das in Rede stehende Alinea in der ihm vorliegenden Abschrift entweder gar nicht vor, oder — wahrscheinlicher — er hielt es nicht für wichtig genug, um es in seinen Text aufzunehmen, denn er übergeht ähnliche Angaben an mehreren Stellen (vergl. den Schlusssatz in Alin. 4 des Strozziano in der vorliegenden Biographie, und Alin. 8 des Petrei in der Notiz über Cimabue samt der zugehörigen Anmerkung). Ausnahmsweise citiert er aber bei der nachträglichen Collation seines Concepts mit dem ihm inzwischen in die Hände gekommenen Original des Libro d'Antonio eine analoge Nachricht in Alin. 5 der folgenden Biographie Starninas ausdrücklich als dieser Quelle entnommen, womit also die Herkunft auch der übrigen ähnlichen Notizen in den anderen Biographien unzweifelhaft festgestellt erscheint. Aus dem vorstehend Ausgeführten ergibt sich aber auch, dass weder der Strozziano und Petrei, noch auch Vasari den Gaddiano copiert haben.

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

Starnina [1]).

(fol. 77v.) (*1.*) Gherardo detto lo starnina.

(*4.*) Costui si disse essere huomo molto virtuoso in modo che laminore virtu che sidiceva e(*ss*)ere in luj era La pittura.

(*2.*) Dipense nel carmino la cappella di s(*ant*)° gir(*olam*)° et perche gliera stato assai tempo in ispagna et in fra(*n*)cia fene in detta cappella certj vestitj almodo di dettj paesi.

(*3.*) Dipinse nell' acq(*ui*)sto di pisa lanno 1406 nella faccia della parte guelfa dallato di fuori s(*ant*)° Dionigi et La città di pisa alto sopra lascala.

(*5.*) Sono ediscendentj detti q(*ue*)lli di Mariano di gherardo in firenze et hamo afare alla torre delognogni di la dalla parita et stanno acasa nella via de buon fantj passato il canto di via ghibellina.

(fol. 47v.) (*1.*) Gherardo detto lostarnina.

(*4.*) Era costui molto virtudioso et la minore era lapittura [2]).

(*2.*) Dipinse nel carmine lacap(*pel*)la di s(*an*)to girolamo, et perche gli era stato assai in francia et in spagna vi achomodo cierti vestiti alla usanza di que paesi.

(*3.*) Dipinse alla auta (d. h. *aruta*, *acquisto*) dipisa nel 1406 la facciata della parte guelfa di fuori. s(*an*)to Dionigi, et lacitta dipisa allato (falsch statt *alto*) sopra la scala.

(*5.*) Sono disciesi dilui quelli di mariano di gherardo, et anno afare atorre de logniogni dila dalla apparita. et stanno ad chasa nella via de buon fanti.

---

[1]) In dieser Biographie, die bei Ghiberti fehlt, tritt es besonders klar hervor, wie der Gaddiano seine Nachrichten in solchem Falle nur aus der gewissen ihm vorliegenden Redaction des Libro d'Antonio schöpft; sein Text stimmt mit denen des Strozziano und Petrei fast wörtlich überein, nur die Reihenfolge der Alinea hat er an einer Stelle geändert, um wie gewöhnlich das auf die Person seines Helden Bezügliche gleich am Anfang der Biographie zusammenzufassen. Dass aber der Strozziano bezw. Petrei den Text des Libro d'Antonio wiedergeben, dafür liefert wiederum die in Alin. 5 des Gaddiano enthaltene, von ihm nachträglich direct dem Libro d'Antonio entnommene Randbemerkung ein Zeugnis: sie ist bei dem getreu copierenden Strozziano Wort für Wort, beim flüchtigeren Petrei im wesentlichen ihres Inhaltes auch

(Cod. Gaddiano)

Starnina.

(fol. 53r.) (*1.*) Gherardo Starninj pittore chiamato lostarnina.

(*2.*) Era huomo molto virtuoso, et la minore virtu che era in luj era la Pittura.

(*3.*) Lavoro assaj in spigna (*sic!*) et infrancia e in firenze nella chiesa de fratj del carmino dipinse la cappella di san Girolamo dove fece alle figure certj vestirj. usitatj in spagna et francia dove era stato.

(*4.*) Dipinse nel Palazo della parte guelfa nell' acquisto di Pisa lanno 1406 nella faccia sopra laschala dal lato di fuorj San Dionigi et la cipta dipisa apiedj.

(Hierauf folgt als Randbemerkung:)

(*5.*) dellib(*r*)° d' anto(*ni*)°
sono ediscententj quellj di mariano di gherardo in firenze et hanno afare alla torre delli ignognj di la dalla parita et stanno acasa nella via de buon fantj p(*assa*)to ilcanto di via Ghibellina.

---

vorhanden. Vergl. hierzu auch Anm. 8 zur Biographie Orcagnas. — Dass aber nicht etwa Strozziano und Petrei die ganze vorliegende Biographie und somit auch den Schlussabsatz aus dem Gaddiano copierten, bleibt nach den vielfachen Zeugnissen, die wir schon bisher für die Priorität des Originaltextes jener beiden Codices vor dem Gaddiano beigebracht haben, ausgeschlossen. — Auch dafür, dass der Gaddiano die erste Auflage Vasaris nicht kannte und nicht benutzte, liefert sein Text der vorliegenden Biographie wieder ein Zeugnis: er weiss von den durch Vasari angeführten Fresken Starninas in S. Croce nichts.

[2]) Dieser Absatz ist — wie sonst manch andere Stellen auch — vom Abschreiber schleuderisch copiert.

(Cod. Strozziano) (Cod. Petrei)

Masaccio [1]).

(fol. 78r.) (*1.*) Masaccio fu optimo immitatore della natura dj gran' rilievo universale et buono componitore et puro senza ornato, perche solo si dette all' immitatione delvero et rilievo di figure fu certo buono p(*ro*)spettivo quanto huomo di q(*ue*)lli tempi et di gran facilità nel fare sendo (*essendo*) giovane [2]).

(*5.*) Et nella Capella de Brancacej in detta chiesa (d. h. im Carmine, siehe Alinea 3) una parte di essa che infra l' altre figure vi è u(*n*)° che triema et dipinse altre cose.

(*4.*) Et in detta chiesa nel pilastro della Cappella de serragli u(*n*)° s(*ant*)° paulo con grande artifitio.

(*3.*) Costui dipinse nel Carmine di firenze nel chiostro della porta

(fol. 47r.) (*1.*) Masaccio fu ottimo immitatore della natura, di gran rilievo universale, et buono compositore, puro, et senza ornato, perche solo si dette alla in mitatione del vero, et del rilievo delle fiure fu valente quanto huomo di quellj tempj et di grande facilita.

(*5.*) Et nella cap(*pel*)la debranchacci in dca (*detta*) chiesa (d. h. im Carmine, von dem schon in den vorstehenden Alineas 3 und 4 die Rede ist) una parte di essa, et in fra le altre cose uno che triema et assai altre opere.

(*4.*) Et in chiesa nelpilastro della cap(*pel*)la de serragli uno s(*an*)to Piero (falsch statt *Paulo*) con grande artifitio [3]).

(*3.*) Dipinse nechiostri del carmine di fir(*enze*) dalla porta che

---

[1]) Alle drei Codices schöpfen für diese Biographie ausschliesslich aus der gleichen Quelle, dem Libro d' Antonio. Dabei gestaltet der Gaddiano ihre Fassung nach seiner Weise etwas um und ändert auch die Folge der Alinea, während Strozziano und Petrei ihr genau folgen; der letztere, wie sonst auch, flüchtiger (er lässt z. B. in Alin. 1 die Angabe über den „buon prospettivo" aus, verwechselt in Alin. 4 S. Paul mit S. Peter). Die Verschiedenheit der Anordnung des Stoffes beim Gaddiano einerseits, in den beiden Codices andererseits zeugt wieder dafür, dass diese nicht den Gaddiano copierten, sondern umgekehrt er seine Vorlage umgesetzt hat: für jene lag kein Grund vor, die mehr logische Folge des Gaddiano umzustossen (er versetzt z. B. die Todesnachricht ans Ende und lässt darauf ganz folgerichtig den Absatz mit dem

(Cod. Gaddiano)

Masaccio.

(fol. 68r.) (*1.*) Tomaso Masaccj fiorentino, dipintore detto per cognome Masaccio fu grandissimo imitatore della natura, operava con assaj facilita, et faceva le fiure digran rilievo et senza hornamentj, solo sidette all' imitazione del vero, et alrilievo delle fiure, et ne tempi sua fu buon prospettivo quanto alcuno altro.

(*2.*) Nella chiesa del carmino di firenze dipinse nella capella de branchaccj, dove e gran parte disuo (*sic!*) mano, et infra l' laltre fiure v' e uno che trema, cosa mirabile avedere.

(*3.*) E di sua mano anchora in detta chiesa nel pilastro della cappella de serragli un san Paulo fatto con mirabile arte.

(*4.*) Et anchora nel chiostro di detta chiesa dallaporta donde si viene in chiesa dipinse una processione. (Dieser Satz ist durch-

---

Bedauern Brunelleschis darauf folgen) und z. B. ganz unmotiviert die Nachricht über die Freske in S. Maria Novella ganz ans Ende ihres Textes zu setzen. Umgekehrt entspricht es dem durchgängigen Bestreben des Gaddiano, dass er auch hier in das Durcheinander seiner Quelle einige Ordnung zu bringen suchte.

[2]) Alin. 1 ist Wort für Wort vom Verfasser des Libro d'Antonio aus Crist. Landino abgeschrieben. Dorther copierten es der Strozziano ganz getreu, Petrei flüchtiger, während der Gaddiano den Text nach gewohnter Weise etwas ummodelt. Vergl. das in Anm. 18 zur biographischen Notiz über Giotto Gesagte.

[3]) Vergl. die Anmerkung zu der nachfolgenden Biographie Masolinos.

(Cod. Strozziano)

che entra in chiesa una p(*ro*)cessione con grande artificio.

(*7.*) Costuj dipinse in s(*ant*)ª m(*ari*)ª novella u(*n*)º Crocifisso cioe la trinita et apiede la morte molto bella dietro alpergamo.

(*2.*) . . . per che mori d' annj ventisej a Roma dissesj di veneno.

(*6.*) Costuj era amato da philippo di S(*er*) brunellesco elgrande architetto per che lo vedeva d' ingegno perspicace et insegnollj molte cose dell' arte. Et quando esso philippo intese la sua morte dimostro esserlj molesta et cosuoj domesticj usava didire noj habbiano (*abbiamo*) fatto una gran' perdita.

(Cod. Petrei)

entra in chiesa una processione con grande artifitio.

(*7.*) Dipinse in s(*an*)ta maria novella uno crocifisso coe (*sic*) u(*n*)ª trinita che ha apiedi una morte molto bella, dirieto al pergamo.

(*2.*) Mori dianni 26 a Roma diveleno.

(*6.*) Molto era amato costui dafilippo di sere brunellescho architettore mediante il suo ingiegno perspicacie, et insegniellj (*sic*) molte cose della arte, et quando intese lasua morte, mostro che assai gli dolessi diciendo sempre noi habbiano fatto una grande perdita.

Masolino.

(fol. 78ᵛ.) (*1.*) Masolino. Costuj dipinse insieme con masaccio de Brancaccj nel Carmine di firenze.

(*3.*) Fece nel Carmine nel pilastro della Cappella de serragli u(*n*)º s(*ant*)º piero [2]).

(*2.*) Stette con Lorenzo di Bar-

(fol. 47ʳ.) . . . . . .

(*1.*) Dipinse (nämlich *Masaccio*) insieme con masolino lacap(*pel*)la debranchaccj nel carmine [1]).

(*2.*) Stette masolino con lorenzo

[1]) Weshalb der Gaddiano diese Nachricht seiner Quelle anfänglich durchstrich, bleibt unaufgeklärt; später berichtigt er seinen Fehler aus dem Original des Libro d'Antonio in der zugefügten Randbemerkung. Da die nämliche Angabe sich schon in Vasari I findet (der sie der gleichen Quelle entnommen haben dürfte), so ist daraus, dass der Gaddiano sie bei der ursprünglichen Textierung seiner Compilation wieder durchstrich, zu folgern, dass er dabei Vasari nicht benutzte. Auch dass er andere Nachrichten dieses Autors über Malereien Masaccios in Rom, Pisa und Florenz nicht verwertet, sondern sich bloss auf das ihm durch die Abschrift des Libro d'Antonio gebotene Material beschränkt, führt zu dem gleichen Schlusse. Denn wie er bei denjenigen Biographien, wofür er auch aus Ghiberti schöpfen konnte, dessen Angaben durchweg benutzte, gerade so würde er es auch hier mit den Daten

strichen, dazu aber nachträglich die Randbemerkung geschrieben:) e detta processione disuo mano s(*econd*)° ill(*ibr*)° danto(*ni*)° [4]).

(5.) Dipinse in santa maria novella latrinita, et apiè lamorte ameza la chiesa dreto al perghamo.

(6.) Morse in Roma et dicesj di veneno d'annj 26.

(7.) Era assaj amato da filippo di S(*er*) Brunellescho, et insegnollj assaj cose, et quando intese detto filippo la sua morte dimostro essergli grandemente molesta, et cosuj domesticj usava spesso dire, noj habbiano fatto una granperdita.

Masolino.

(fol. 68ᵛ.) (*1.*) Masolino pittore fiorentino. Dipinse insieme con Massaccio nella chiesa de fratj del carmino la cappella de Branchacej.

(*2.*) Dipinse anchora indetta chiesa nel pilastro della cappella de serragli m san Piero [3]).

(*3.*) Stette con lorenzo di Bartoluccio ghib(*er*)ti arinettare le

---

Vasaris gemacht haben, — wenn sie ihm nicht überhaupt unbekannt geblieben wären.

[1]) Im Cod. Petrei hat Masolino keine Biographie für sich. Die Angaben über ihn bilden den Schluss des Abschnittes über Masaccio.

[2]) Der Schreiber des Cod. Petrei liess dieses Alinea weg, wohl weil er sich erinnerte, den heil. Petrus eben erst — Alin. 4 bei Masaccio — als ein Werk des letzteren verzeichnet zu haben; — allerdings irrtümlich, indem er ihn mit dem heil. Paulus desselben verwechselte.

[3]) Dass der Gaddiano auch hier wieder die in demselben Bauwerk ausgeführten Malereien nacheinander herzählt, während der Strozziano ihre Reihenfolge durch die Nachricht über die Arbeit an den Pforten des Baptisteriums unterbricht, spricht dafür, dass jener seine Vorlage nach dem erwähnten Ge-

(Cod. Strozziano)

toluccio ghibertj arinettare le porte di bronzo di san giovannj et massime epannj che non vi sono et meglio rinettj che isuoj.

(*4.*) Et di pinse in Pisa in piu luoghj.

(Cod. Petrei)

bartolucci aressattar (*sic*) leporte dibronzo di s(*an*)^{to} g(*iovan*)nj, et pannj che non ci sono lj meglio rinettj che sua.

(*3.*) Et impisa dipinse assaj cose.

Donatello.

(fol. 83^{v}.) . . . . . .

(*1.*) Donato fiorentino detto donatello scultore da essere connumerato fra gli antichj mirabile in compositione et in varietà, pronto et con grande vivacità et nell ordine

(fol. 42^{v}.) . . . . . .

(*1.*) Donato fiorentino dco (*detto*) donatello scultore da essere numerato tra li antichi. mirabile cierto in compositione. et in varieta pronto et con grande viva-

---

sichtspunkte umstellte, während dieser sie einfach copierte, und beweist zugleich, dass der Strozziano und Petrei nicht vom Gaddiano abschrieben, denn es wäre kein Grund da, warum sie in diesem Falle seine Ordnung wieder umgestossen hätten.

[4]) Die Fassung des Schlusssatzes in diesem Alinea des Gaddiano im Vergleich zu der von Alin. 2 beim Strozziano und Petrei zeugt klar dafür, dass diese die ältere, jene aber die nach ihr formulierte bezw. modernisierte ist, dass also die genannten beiden Codices nicht vom Gaddiano copiert sind.

[5]) Bei Vasari I fehlt diese Nachricht; er bringt sonst auch nur die in unseren Codices enthaltenen Nachrichten, — offenbar aus ihrer gemeinsamen Quelle; ausserdem noch eine Angabe über Malereien Masolinos im Pal. Orsini zu Rom. Hätte der Gaddiano Vasaris erste Auflage gekannt, so würde er sich diese Notiz gewiss auch nicht haben entgehen lassen.

[1]) Dem nachstehenden Texte geht im Cod. Gaddiano ein erstes Concept voraus, das sich, soweit es reicht (es bricht mit den Orgelreliefs für S. Maria del Fiore ab), in der Aufeinanderfolge der einzelnen Nachrichten ganz, in ihrem Wortlaut zumeist genau an die Fassung beim Strozziano bezw. Petrei hält. Offenbar haben wir darin die Copie vor uns, die der Compilator des Gaddiano aus der von ihm durchgängig benutzten Abschrift des Libro d'Antonio in diesem Falle besonders verfertigt hatte, und die er dann in der zweiten, endgültigen Redaction seiner Notiz, was die Anordnung des Stoffes betrifft, zum Teil änderte und durch einige, anderen Quellen entlehnte Nachrichten ergänzte. Die Uebereinstimmung des Gaddianischen ersten Concepts mit dem Text des Strozziano und Petrei gestattet aber auch wieder den Rückschluss, dass uns in den letzteren beiden Handschriften Copien des Libro d'Antonio vorliegen.

Was nun die nachfolgende endgültige Redaction des Gaddiano anlangt, so folgt er darin — wie schon erwähnt — bis auf einige Daten (siehe Alin. 6, 7, 22, 27) durchweg dem Libro d'Antonio. An der ursprünglichen Anordnung

(Cod. Gaddiano)

porte di bronzo di san Giovannj; ch' anchora sivede e pannj delle fiure d' esse porte non vi essere emeglio rinettj che quellj per sua mano [4]).

(*4.*) Dipinse in Pisa anchora in piu luogho [5]).

Donatello [1]).

(fol. 64[r] bis.) (*1.*) Donato fiorentino scultore detto Donatello, degno fra li antichj excellentj et rarj huominj d' essere connumerato. Mirabile fu in compositione et pronto in varieta, et lesue fiure che digran vivacita apparischono, con tale ordine situava, che in moto apaiono, et possedè assaj la prospettiva.

---

des Stoffes in seiner Vorlage (wie wir sie im Strozziano und Petrei vor uns haben) ändert er nur insoweit etwas, als er die Nachrichten über die an einem und demselben Bau vorhandenen Werke des Meisters (z. B. Orsanmichele, Dom, S. Giovanni, S. Croce) zusammenzieht, auch zuerst die florentiner, dann die auswärts befindlichen aufzählt; der Strozziano und Petrei hingegen schreiben sie in der ungeordneten Folge des Originals bloss ab. Der Schluss, der hieraus folgt, ist der im Vorhergehenden schon so oft betonte, dass nämlich die letzteren beiden Handschriften nicht aus der des Gaddiano copiert sein können. — An vielen Stellen stimmt der Text aller drei Codices ganz oder fast wörtlich überein, und wir haben in solchen dann die ursprüngliche Fassung des Libro d' Antonio vor uns. Im allgemeinen aber spinnt der Gaddiano auch hier seinen Text im Vergleich zum Strozziano und Petrei weiter aus, verwässert ihn stellenweise, fasst ihn abstracter, im Gegensatz zu der persönlicheren, oft die erste Person der Ein- oder Mehrzahl gebrauchenden Textierung der beiden anderen, und verrät sich auch dadurch als der späteste der Compilatoren. Was diese betrifft, so ergibt sich auch hier aus der Vergleichung der beiderseitigen Texte ihr vorstehend wiederholt betontes Verhältnis zu einander: der Text des Strozziano ist der dem Libro d' Antonio genauer folgende, ihn sorgfältiger copierende, während der Petrei oft kürzt, mitunter falsch und flüchtig liest, einzelnes sogar so ändert, dass daraus seine Unkenntnis der Objecte, Oertlichkeiten u. s. f. gefolgert werden muss (siehe das Einzelne in den folgenden Anmerkungen).

Auch Vasari I hat sich hier wieder des Libro d' Antonio bedient, daneben aber auch aus anderen Quellen geschöpft. Jenes erhellt daraus, dass er bei manchen seiner Nachrichten sich im Wortlaut an die genannte Vorlage anschliesst (wie ein Vergleich mit der betreffenden Textfassung beim Strozziano und Petrei darthut), bei anderen wieder Wendungen gebraucht, die seine Kenntnis derselben zur Voraussetzung haben (siehe für das Einzelne die folgenden Anmerkungen).

(Cod. Strozziano)

et nel situare delle figure lequalj tutte appaiono in moto, fugrande immitatore degli antichj et dj p(*ro*)spectiva intese assaj bene [2]).

(*2.*) Fece moltiss(*im*)^{e} opere et in firenze et altrove. Nel pilastro di orto san michele la figura di s(*ant*)^{o} giorgio con gran vivacità et pronteza.

(*4.*) Le figure di san marco et di s(*ant*)^{o} piero adettj pilastrj benche fussino allogate aluj insieme con filippo di S(*er*) brunellesco.

(*3.*) El tabernaculo in dettj pilastrj riscontro alla chiesa di san michele dove poi fu messo lefigure di bronzo (fol. 84^{r}) di giesu χsto (*cristo*) et di san tommaso di mano dj andrea del verrocchio.

(*5.*) Nella faccia di s(*ant*)^{a} m(*ari*)^{a} del fiore s(*ant*)^{o} giovannj evangelista nel tabernaculo allato alla porta di mezo in ogni sua parte perfetta et forse poche volte dagliocchj n(*ost*)ri simile si vedde. La figura di daniello in detta

(Cod. Petrei)

cita nello ordine. e nel situare lefiure, lequali tutte paiono in moto. Fu grande immitatore degli antichj, et diprospettive.

(*2.*) Fecie moltissime opere in fir(*enze*), et altrove, et infra lealtre nel pilastro di orto san michele lafiura di S(*an*)^{to} (fol. 43^{r}) giorgio con grande vivacita.

(*4.*) Et fecie lefiure di s(*an*)^{to} marcho et di s(*an*)^{to} Pietro indetti pilastri, benche lefussino allogate allui insieme con filippo brunelleschj.

(*3.*) Fecie il tabernacolo in detti pilastri rincontro alla chiesa di s(*an*)^{to} michele dove poi fu messo lafiura dibronzo di yesucristo, et di s(*an*)^{to} Tommaso di mano di Andrea del verrochio.

(*5.*) Alla facciata di S(*an*)^{ta} maria del fiore fecie S(*an*)^{to} g(*iovan*)ni evangielista allato alla porta di mezo inogni sua parte perfetto, et forse poche volte dagli ochi nostri simili statue si vedono. La fiura di donatello (*sic* statt: *Da-*

Dieses aber ergibt sich daraus, dass er über eine grosse Zahl von Werken unseres Meisters, wie von anekdotischen Zügen aus seinem Leben zu berichten weiss, wovon in unseren drei Codices keine Erwähnung geschieht. In der Anordnung des Stoffes weicht er indes durchaus sowohl vom Gaddiano als vom Libro d'Antonio ab: nicht zwei aller der von dort entlehnten Daten reiht er in der gleichen Folge aneinander, in der sie im einen oder im andern vorkommen. — Was übrigens den Gaddiano betrifft, so ergibt sich aus einer Anzahl von Stellen bei ihm, auf die wir in den folgenden Bemerkungen hinweisen, zur Evidenz, dass Vasari ihn überhaupt nicht bei der Redaction seiner Vita di Donatello benutzt, ebenso aber auch umgekehrt, dass der Gaddiano diese nicht gekannt hat.

[2]) Die wesentliche Notiz über Donatello als Nachahmer der Alten fehlt

(Cod. Gaddiano)

(2.) Opero assaj in firenze et indimoltj altrj luoghj tra qualj in firenze intorno all' oratorio die orto san michele in 1° (*uno*) pilastro la fiura di marmo di san giorgio si vede con gran prontezza et con assai parte divivo.

(3.) E di sna mano anchora in uno depilastrj di detta chiesa la fiura dimarmo di san Marcho. Et cosi lafiura dimarmo disan Piero in 1° (*uno*) de pilastrj dettj edisua mano, et dicesi che furono dette dua fiure cioe S(*an*)to Marcho et san Piero, allogate afare aluj insieme con a filippo di s(*er*) Brunellescho [3]).

(4.) Fece anchora uno tab(*er*)nacolo dimarmo in 1° (*uno*) de pilastrj deldetto oratorio riscontro alla chiesa disan michele, dove dipoi messe furono 2 fiure di bronzo $\overline{\text{Xpo}}$ (*Christo*) et s(*an*)to Tomaso di mano del Verrocchio.

(fol. 64v bis.) (5.) Anchora e disua mano nella facciata di-s(*an*)ta m(*ari*)a del fiore S(*an*)to Giovannj vangelista, finra in vero in ogni parte perfetta, et pochissime dallj huominj vedute simili [4]), et e in 1° (*uno*) tab(*er*)naculo acanto alla porta delmezo. Et cosi anchora indetta facciata fra due colonne e la fiura di Daniello disua mano.

---

beim Gaddiano, kann also nicht dorther entnommen, — deshalb auch der Strozziano und Petrei keine Abschrift davon sein. Uebrigens ist das ganze Alinea wörtlich dem Crist. Landino nachgeschrieben. Vergl. hierzu das in Anm. 18 der biographischen Notiz über Giotto Angeführte.

[3]) Dieser Absatz bietet ein besonders auffallendes Beispiel für die oben betonte Art, in der der Gaddiano den Text seiner Vorlage weiter ausspinnt, ohne ihm irgend etwas Wesentliches hinzufügen zu können.

[4]) Man vergleiche die abstraete Fassung: „et pochissime dalli huomini vedute simili" mit der persönlichen beim Strozziano und Petrei, die in der ersten Person der Mehrzahl sprechen, um sich von der zeitlichen Priorität der beiden Codices überzeugen.

(Cod. Strozziano)	(Cod. Petrei)
faccia intra dua colonne assaj bella.	*niello*) in dca (*detta*) faccia e infra dua colonne molto bella.
(*6.*) Dua figure nel campanile didetta chiesa dallato della piaza u(*n*)[a] ritratta al naturale giovannj dj barduccio cherichinj et laltra franc(*esc*)[o] soderinj giovane allato luna allaltra et, e dallato della canonnica [8]).	(*6.*) Dne fiure nel campanile di dca (*detta*) chiesa verso la piaza, che una ritratta alnaturale che è g(*iovan*)ni di duccio ruchini (*sic*) et laltra franc(*esc*)[o] soderinj giovane allato luna alaltra [9]).

[5]) Auch schon in Albertinis Memoriale: et in sul cantone uno vecchio. Vasari, der die Werke Donatellos wohl öfter und mit kritischerem Auge betrachtet hat, als der Verfasser des Libro d'Antonio, sagt ausdrücklich, dass die Statue des Alten — also die heute für Poggio Bracciolini geltende, denn sie ist es, um die es sich hier handelt — fra due colonne stand. Das Gleiche aber verzeichnet das Libro d'Antonio (im vorhergehenden Alin. 5 des Strozziano und Petrei) von der Statue des Daniel, hielt also sehr wahrscheinlich den vecchio zuccone (wie ihn der Gaddiano charakteristisch benennt) für den genannten Propheten. Dass es ihm noch das Epitheton assaj bella gibt, bekräftigt diese Vermutung: gewiss erscheint das Standbild Poggios dessen auch heute noch werter, als der etwas charakterlose Daniel, der unter dem Namen Gianozzo Manettis geht.

[6]) Die beiden letzten Alineas konnte der Gaddiano nicht dem Libro d'Antonio entnehmen, denn sie fehlten dort gewiss, weil sie ja auch in dessen Abschriften, dem Strozziano und Petrei, nicht vorkommen. Dieser letztere Umstand, wie auch, dass der Gaddiano am Campanile sechs Statuen Donatellos aufzählt (siehe sein Alin. 8), während Strozziano und Petrei nur zwei solche nennen, zeugt umgekehrt dafür, dass sie nicht von ihm copiert haben. Vasari schreibt dem Donatello: due colossi, posti in su i canti delle cappelle, — Albertini nur: il gigante primo, dalla porta della Assumptione zu. Die grössere Uebereinstimmung des Textes beim Gaddiano in den beiden Alin. 6 und 7 mit den Angaben Albertinis zwingt also zu dem Schluss, dass er sie viel eher diesem, als Vasari entnommen habe.

[7]) Woher der Gaddiano und der mit ihm hierin schon in seiner ersten Auflage bis auf die Details übereinstimmende Vasari ihre Nachrichten über sechs Statuen Donatellos am Campanile genommen haben, ist nicht zu ergründen. Albertini führt wohl auch quattro statue verso la piazza, et due verso la porta di Canonica an, ohne jedoch auch nähere Details darüber zu geben, weshalb er kaum als Quelle der beiden angeführten Autoren gelten kann. Dass

(Cod. Gaddiano)

(6.) Et anchora una fiŭra di un vecchio zucchone indetta facciata in sul cantone edisuamano [5]).

(7.) Et il gigante, che e apie della cupola fuorj di detta chiesa dalla porta della assuntione dinostra Donna, edisuamano [6]).

(8.) Fece anchora sej fiure dimarmo che sono nel campanile della detta chiesa, che 4 sono poste nella facciata dinanzj dallato della piaza, che vene dua rittrate al naturale, cioe quelle delmezo allato luna allaltra, che una e Giovannj di barduccio cherichinj et l'altra franc(*esc*)o soderinj giovane et dalla facciata didreto sopra laporta didetto campanile Habram che sagrificha Isac, et l'altra acanto a essa. (Hierzu die Randbemerkung:) Informarsene che nel primo testo dice solo di dua, che sono le ritratte al naturale et di Habram [7]).

---

einer davon den anderen ausgeschrieben habe, ist nach den vielfachen Anzeichen, die wir bisher schon für ihre gegenseitige Unabhängigkeit angeführt haben, auch nicht annehmbar. Die Randbemerkung, die der Gaddiano nachträglich seinem in Rede stehenden Absatz hinzufügte, bringt gleichfalls kein Licht in das Dunkel dieser Frage. Der primo testo, von dem darin die Rede ist, kann nicht die erste Auflage Vasaris sein, denn sie hat ja schon alle sechs fraglichen Statuen; ebensowenig auch das Libro d'Antonio, denn dieses spricht nach dem Zeugnis des Strozziano und Petrei nur von zweien. Auch eine zweite Randglosse aus dem primo testo im Leben Nannis di Banco beweist, dass damit weder Vasari noch das Libro d'Antonio gemeint sein kann, da das dort nach jener Quelle angeführte Werk in der entsprechenden biographischen Notiz bei Petrei fehlt (im Strozziano ist diese nicht mehr vorhanden), von Vasari aber nur ganz hypothetisch dem genannten Meister zugeschrieben wird. Sollten wir im primo testo etwa die Ricordi Ghirlandajos zu vermuten haben?

[8]) Nach dem Schlusssatz hielt — so scheint es — der Verfasser des Libro d'Antonio den Abdias Rossos für den Fr. Soderini Donatellos, denn er steht ja als letzter in der Reihe der vier Statuen gegen die Cannoniea zu; auf ihn stimmt dann auch das Beiwort giovane. Dies letztere behalten auch der Gaddiano und Vasari (ob aus genannter Quelle?) bei, übertragen es aber — unzutreffend — auf den wahren Fr. Soderini, dem sie mit Cherichini die richtige Stelle, als den beiden mittleren der vier Standbilder der Westseite, anweisen. Dass sie dagegen bei den Statuen der Ostseite, was den Standort betrifft, sich irren, indem sie den Habakuk Donatellos mit der einen Prophetenfigur Rossos verwechseln, ist ihnen nicht so hoch anzuschlagen, — scheint doch der Meister an den beiden Prophetenstatuen seines Schülers mitgearbeitet zu haben.

[9]) Der Name Cherichinj ist, wie durchweg der ganze Text beim Strozziano, so deutlich geschrieben, dass es ausgeschlossen ist, der Abschreiber des Cod.

(Cod. Strozziano)

(*15.*) Gli ornamentj dell' organo della sagrestia vecchia cioe del minore organo di marmo di s(*ant*)ª m(*ari*)ª del fiore. Lequalj figure sono abozate et non finite non dimeno di terra appaiono assaj et rilievano in apparenza piuche non fanno le figure dell' organo maggiore che sono finite con molta diligenza et di terra non appaiono tanto che sono dimano di luca della robbia.

(*18.*) Dicono che fece il disegno dellocchio delvetro in testa alla chiesa di s(*ant*)ª m(*ari*)ª del fiore cioe di q(*ue*)lli della cupola che, è u(*n*)ª incoronatione.

(*11.*) Nella sagrestia di s(*ant*)º lorenzo u(*n*)º vaso da lavare le manj opera molto bella et il falcone et altrj ornamentj intorno di mano d' andrea del vecchio (*sic*). Le porte di bronzo in detta sagrestia benche non habbino molta gra(*tia*). Et dua pergami di bronzo

(Cod. Petrei)

(*15.*) Et gli ornamentj dello organo della sagrestia vechia, coe (*sic*) del minore organo dimarmo di s(*an*)ta maria del fiore. Lequali fiure sono abozate, et non finite, non di meno di terra paiono assaj, et rilievano in apparenza piu che non fanno lefiure dello organo maggiore che sono finite con molta diligientia et sono di mano di luca della robbia [10]).

(*18.*) Fecie il disegnio dello ochio di vetro intesta alla chiesa di S(*an*)ta maria del fiore aincoronazione (*sic*) coe (*sic*) q(*ue*)lli della cupola.

(*11.*) Nella sagrestia di s(*an*)to lorenzo uno vaso dalavare lemani opera molto bella, con uno falchone, et altri ornamenti intorno sono dimano di Andrea del verrochio. Le porte di bronzo ind(*e*)c(*t*)a sagrestia anchora che non habbino molta grazia, et 2 per-

---

Petrei hätte ihn, falls er überhaupt jenen copiert haben würde, in ruchini verstümmeln können, — ein Zeugnis also, dass er nicht Abschrift des Strozziano ist.

[10]) Man beachte, wie der flüchtige Copist des Cod. Petrei zu Ende dieses Alineas den entscheidenden Satz seiner Vorlage über die geringere Wirkung der Reliefs Lucas della Robbia: et di terra non appaiono tanto, weglässt (Strozziano und Gaddiano haben ihn beide).

[11]) Die Textierung dieses Alineas des Gaddiano ist ein augenfälliges Beispiel dafür, wie er seine Quelle (deren Wortlaut wohl am genauesten im Strozziano vorliegt) zustutzt. Man beachte z. B., wie unlogisch er die richtige Folge von Ursache und Wirkung in der Stelle umkehrt, wo sie den Fehler der Reliefs Robbias präcisiert. Es erhellt daraus, dass er jenes Original, nicht aber der Strozziano oder Petrei ihn copiert haben.

(Cod. Gaddiano)

(*9.*) Fece indetta chiesa lihornamentj del perghamo sopra la sagrestia vecchia che tutte le finre vi sono sono (*sic!*) abozate solo et non finite et non dimeno assaj dal piano diterra apparischano, et pin rilievono in aparentza che quelle dell' orghano maggiore sopra la sagrestia nuova, che dal piano diterra non aparischano agran (fol. 65^{r} bis) pezo, et sono con molta diligentia finite per mano di Luca della Robbia[11]).

(*10.*) E dj sua mano dipinto locchio divetro nella cupola in testa della chiesa, che ve drento una incoronatione[12]).

(*11.*) Fece anchora un vaso da lavare lemanj, hoggi nella sagrestia di san Lorenzo opera bellissima con ilfalchone et altrj hornamentj intorno di mano d' andrea del verrocchio. Et anchora fece leporte dibronzo che sono in detta sagrestia benche non habbino molta gratia. Sono anchora di sua mano indetta chiesa duj perghamj di bronzo, non finitj. Et fece ancho e quattro vangelistj diterra che sono in tab(*er*)nacoli nella croce didetta chiesa, che li haveva a fare di marmo[13]).

---

[12]) Auch bei Vasari I ist nur „il disegno" dem Donatello zugeschrieben, während der Gaddiano, die gemeinsame Quelle falsch verstehend oder flüchtig ausschreibend, dem Meister die eigenhändige Ausführung der Glasmalerei zuteilt. Auch hier also erweisen sich Vasari und Gaddiano von einander unabhängig.

[13]) In diesem ganzen Absatz folgt der Gaddiano der gemeinsamen Quelle unserer drei Codices, obwohl er, wie der Vergleich mit der Textierung des Strozziano zeigt, Einzelnes weitläufiger fasst. Da er die von Vasari angeführten Stuccoreliefs in der Sacristei nicht erwähnt, so hat er ihn offenbar nicht benutzt. Da auch Albertini sie verzeichnet, so würde dies unsere in Anm. 6 ausgesprochene Vermutung betreffs seiner Benutzung durch den Gaddiano in Frage stellen. — Die Kanzelreliefs von S. Lorenzo wurden zuerst im Dezember 1515 auf provisorischen Holzgestellen aufgerichtet, als man den Besuch Leos X.

(Cod. Strozziano)

in detta chiesa non finitj. Et quattro vangelistj di terra in detta chiesa in sula cornice della croce di detta chiesa bozatj havevano afarsi di bronzo, o di marmo.

(9.) La figura di s(*ant*)^{a} m(*ari*)^{a} madalena alp(*rese*)nte nella chiesa di san giovannj di firenze.

(17.) Fece il sepolcro di papa ianni in firenze posto nella chiesa di san giovannj con tuttj esuoj ornamentj eccetto che u(*n*)^{a} figura di mano di michelozo eccetto che u(*n*)^{a} fede che ha u(*n*)^{o} callice in mano et ha luno braccio minore che l' altro.

(7.) La figura della Indetta di bronzo alp(*rese*)nte alla loggia de n(*ost*)ri signorj. La fignra di divith (*sic*) di bronzo la quale, e alp(*rese*)nte nel cortile del palazo di dettj signorj.

(Cod. Petrei)

gami non finiti et quatro evangelisti diterra in sulla cornicie di d(*e*)c̄(*t*)a chiesa (fol. 43^{v}) dalle sagrestie (d. h. *dalla parte delle sagrestie*) abozatj cheanno afarsi dibronzo o di marmo.

(9.) Fecie la fiura di s(*an*)^{ta} maria magdalena posta in s(*an*)^{to} g(*iovan*)nj di fir(*enze*).

(17.) Fece il sepolcro di Papa Janni nella chiesa di S(*an*)^{to} g(*iovan*)nj di fir(*enze*) con tutti i sua ornamenti excetto che n(*n*)^{a} fiura che è di mano di michelozo, et cosi lafede con uno calicie in mano che ha uno braccio minore che laltro.

(7.) Fecie anchora la iuditta dibronzo che è nella loggia di piaza de n(*ost*)ri signori, et lafiura di bronzo di Davitte laquale è nel cortile del palazo di d(*e*)c(*t*)i nostri signorj.

---

erwartete (Cianfogni-Moreni, Memorie della Basilica di S. Lorenzo t. II, p. 179 und t. III. p. 444). Da nun Strozziano und Petrei sie als in der Kirche vorhanden anführen, so musste ihre Vorlage, das Libro d'Antonio, erst nach diesem Termin verfasst worden sein. Will man ferner den Ausdruck: „non finitj" beim Gaddiano auf die noch nicht erfolgte definitive Aufstellung beziehen (welche Deutung indes angefochten werden kann, da jener Zusatz sich ebensowohl auf die noch fehlenden Reliefs beziehen kann), so ergäbe sich als terminus ante quem für dessen Verfassung das Jahr 1559, in welchem die eine der Kanzeln auf den vier Säulen, wie sie heute noch dasteht, endgültig aufgerichtet ward, während man die zweite erst Ende 1565 aufbaute (Cianfogni-Moreni, l. et pag. cit.). Wäre der Text des Gaddiano nach 1559 geschrieben, so hätte er nicht mehr von zwei unvollendeten Kanzeln berichten können, — vorausgesetzt freilich, dass er sich die Thatsachen vor Augen hielt und nicht bloss seine Vorlage blind abschrieb.

[14]) Donatellos Judith stand von Ende 1495 bis 1504 am Eingang zum Pal.

(Cod. Gaddiano)

(*12.*) Fece anchora una fiura di santa maria maddalena al presente nella chiesa disan giovannj.

(*13.*) Fece indetta chiesa ilsepolcro dipapa Jannj con tuttj e suoi hornamentj excepto che una fiura, cioe la fede che ha un calice in mano, laquale fece michelozzo, et ha un braccio maggior che l'altro.

(*14.*) E di sua mano la Jnditha dibronzo, alpresente alla loggia (durchstrichen: *gia de Signorj, et hoggi*) del duca. Et anchora la fiura di David dibronzo alpresente nel cortile del palazzo (durchstrichen: *de signorj*) del duca laquale tanto bene condusse che fra l'antiche rare, et belle cose, degna e d'essere commumerata, et se piu parte divivo hauto havessj non di bronzo ma viva stata sarebbe [14]).

Vecchio, von 1506 an in der Loggia de' Lanzi (Landucci, Diario, ediz. Del Badia, p. 121, 268 u. 276); der David seit Ende 1495 im Hof des Pal. Vecchio (l. c. p. 119). 1555 ward er durch den Knaben Verrocchios ersetzt und in einer Nische desselben Hofes untergebracht (Guida del Museo nazionale, Firenze 1884, p. 118). Die Signorie wurde am 1. Mai 1532 abgeschafft, 1540 bezog Cosimo I. den Pal. Vecchio (Landucci 370 u. 376). Aus diesen Daten ergibt sich für die Verfassung des Libro d'Antonio als spätester terminus post quem 1506, als frühester terminus ante quem 1532 bezw. 1540. Aus der vom Gaddiano gebrauchten Bezeichnung: „loggia, palazzo del duca" aber folgt für dessen Redaction als frühester terminus post quem 1532, wahrscheinlicher 1540; als spätester terminus ante quem 1555, wenn wir die Bezeichnung „nel cortile" gleichbedeutend mit „nel mezzo del cortile" nehmen, wie sie ja auch vom Original des Strozziano und Petrei und von Vasari I gebraucht wird. Im anderen Falle wäre der späteste terminus ante quem für den Gaddiano erst 1569 (Verleihung des Titels Granduca an Cosimo I.). Dass Strozziano und

(Cod. Strozziano)

(fol. 84v.) (*10.*) U(*n*)° vaso di granito con ornamentj dimarmo nella casa o vero palazo de medicj gittante aqua. U(*n*)° altro vaso consimile nel orto de pazi molto bello che fanno fonte.

(*20.*) Fece una figura di sangi(*ovanni*) hoggi in casa dellj heredj di Ruberto martellj.

(*12.*) La nuntiata nella chiesa di s(*ant*)ª croce. El tabernacolo alla cappella de Cavalcantj con suoj ornamentj beglj.

(*14.*) U(*n*)° Crucifisso ameza la chiesa di s(*ant*)ª † (*croce*) di rilievo.

(*13.*) Piu teste et figure et mass(*im*)ᵉ in casa di Lorenzo dalla stufa molto pronte.

(*21.*) Fece infinite cose frallaltre la dovitia sopra la colonna di mercato vecchio.

(*24.*) Conoscesi la maniera sua

(Cod. Petrei)

(*10.*) Et uno vaso di granito con lineamentj di marmo posto nella casa demedici che gitta acqua. Uno altro vaso con similj ornamenti che fa fonte molto bello nello orto depazj [15]).

(*20.*) Fecie una fiura di S(*an*)tº g(*iovan*)ni oggi incasa li eredi di Rub(*er*)to (fol. 44r) martelli.

(*12.*) Lamunziata nella chiesa di s(*an*)tª † (*croce*), et il tabernacolo della cappella de cavalcanti con sua ornamenti bellissimj.

(*14.*) Et uno crocifisso ameza lachiesa di s(*an*)tª † (*croce*) di rilievo.

(*13.*) Piu teste, et fiure, et max(*im*)° in casa lorenzo della stufa molto pronte.

(*21.*) Fecie la divitia sopra la colonna dimercato vecchio.

Petrei „loggia und palazzo de nostri signori" schreiben, der Gaddiano aber dies in „loggia und palazzo del duca" berichtigt, bezeugt, dass nicht sie von ihm, sondern er von ihrer Vorlage abgeschrieben hat, dass er also der spätere Autor ist. Dafür spricht auch der Schluss des vorliegenden Alineas beim Gaddiano, der eine seiner gewohnten Erweiterungen und subjectiven Raisonnements enthält, und beim Strozziano und Petrei ganz fehlt. Dass der Gaddiano den von Albertinelli als auch im Palazzo Vecchio vorhanden angeführten Marmor-David Donatellos nicht ebenfalls registriert, beweist, dass er dessen Memoriale nicht benutzt hat.

[15]) Das Wort „ornamenti" ist Zusatz des Abschreibers zum Ausdruck des Originals „vaso consimile" (dieser beim Strozziano erhalten). Er las das letzte

(Cod. Gaddiano)

(fol. 65^{v} bis.) (*15.*) E di suamano un vaso digranito con hornamentj dimarmo nel palazzo demedicj che getta aqua et un altro simil vaso nell' orto che fa fonte nell' orto de pazj molto bello.

(*16.*) E disua mano una fiura disan giovannj dimarmo hoggi incasa dell' erede di Rub(*er*)to Martellj.

(*17.*) Fece in santa Croce il tab(*er*)naculo et la nunziata della cappella deca(*ra*)lchantj con i snoj bellj ornamentj con pin teste et fiure [16]).

(*18.*) Et anchora indetta chiesa quasj amezo apresso alla porta del cimitero delfiancho un crucifisso grande al naturale di rilievo e di suamano [17]).

(*19.*) Fece piu teste alnaturale et maximo incasa L(*orenz*)o della Stufa, molto simile al vivo.

(*20.*) Fece anchora la fiura della Dovitia hoggi sopra la colonna di m(*er*)chato vecchio.

(*21.*) Conoscesj facilmente la maniera sua dagli altrj differente,

---

Wort offenbar als „con simili" und glaubte die Lücke mit „ornamenti" ausfüllen zu müssen!

[16]) Die letzten fünf Worte dieses Absatzes, die im entsprechenden Alinea des Strozziano und Petrei nicht vorkommen, hat der Gaddiano offenbar vom Anfang des in seiner Vorlage zunächst folgenden Absatzes (No. 13 beim Strozziano und Petrei) irrtümlich herübergenommen. — ein neuer Beweis dafür, dass er von jenem Originale, nicht aber der Strozziano und Petrei von ihm abgeschrieben haben.

[17]) Was hier der Gaddiano zur näheren Bestimmung der Oertlichkeit hinzufügt, stammt aus eigener Autopsie, keinesfalls ist es aus Vasari I entlehnt, denn dieser bezeichnet die Stelle des Crucifixes mit ganz anderen Worten.

(Cod. Strozziano)

dagli altri differente che come le veddj giudicaj per lavivacita esser fattj da lnj [18]).

(*19.*) Fece a siena nella porta (statt *nell' opera*) del duomo u(*n*)ª figura di bronzo di san giovannj bat(*ist*)ª cosa bella ma ha meno nel braccio dritto dal gommito in giu ilquale dissesj non havere finito per non essere sodisfatto del resto del pagamento.

(fol. 85ᵛ.) Et partitosj di detto luogo disse se volevano finissi detta figura che gli dessino tanto q(*uan*)to gli havevano dato del resto della figura et cosi la lascio imperfetta.

(fol. 85ʳ.) (*16.*) Tolse afare asenesj nna porta di bronzo et fece il disegno molto bello et le forme per gittarlo. Ma capitandovj u(*n*)º bernadetto orafo detto di m(*on*)ª papera fiorentino assaj

(Cod. Petrei)

(*19.*) Fece in siena nella opera del duomo una fiura di s(*an*)to g(*iovan*)ni batista dibronzo: ma per non essere satisfatto la lascio imperfetta nel braccio ritto dalgomito ingiu [21]).

(*16.*) Tolse afare asiena nna porta di bronzo et fecie il disegno della robbia (*sic*) [23]) bello, et le forme per gittarlo ma capitandovi nno bernadetto orafo detto di mona papera fiorentino assai in-

---

[18]) Der Abschreiber des Cod. Petrei zieht dieses Alinea seiner Vorlage mit seinem vorhergehenden (No. 23, siehe unten) zusammen, indem er diesem daraus nur den Schlusssatz: per la vivacita che in quelle si vede, zufügt. Der Text des Cod. Strozziano betont hier, wie auch in seinem vorhergehenden Alin. 23 (siehe weiter unten), die Autopsie betreffs der in Rede stehenden Werke Donatellos, während der des Cod. Petrei an letztgenannter Stelle statt dessen nur die allgemeine Meinung anführt. Dieser Unterschied in der Fassung beider Codices weist entschieden darauf, dass wir im Strozziano die genauere Copie des Libro d'Antonio vor uns haben.

[19]) Auf die Aufzählung der florentiner Werke Donatellos lässt der Gaddiano eine allgemeine Bemerkung über den Stil des Meisters folgen, die er von anderer Stelle seiner Vorlage hier interpoliert, — ehe er in den folgenden Absätzen auf die auswärtigen Arbeiten übergeht. Auch hier ist die Fassung seines

(Cod. Gaddiano)

et come dallj intendentj e veduta, per la vivacita che nelle sue cose sono, essere cosa sua egiudicata [19]).

(*22.*) E di suo mano inprato il Perghamo dove si mostra la cintola [20]).

(fol. 66r). (*23.*) In Siena nell' opera del duomo fece una fiura di san Giovannj Bat(*tist*)a di bronzo, cosa veramente bella, ma e inperfetta per haver mancho il braccio ritto dal gomito ingiu, laquale si dice non haver finito, per non essere del restante del pagamento satisfatto. Sipartj di Siena dicendo a sanesi, che volevano che tale opera finissi essj altanto gli dessino quanto del resto della fiura gli havevono dato, et cosj non la finj [22]).

(*24.*) Tolse anchora da Sanesi afare una porta dibronzo et fecene ildisegno molto bello, et anchora condusse leforme per gittarla, ma capitandovj asorta, uno Benedetto (falsch statt *Bernadetto*), die M(*on*)a papera, orafo fiorentino, assaj intendente et dimestico suo, che da Roma tornava ando avisitare Donato, et veggiendo tanto bella opera ordinata assaj loriprese, che isanesi didanta degna

---

Textes bezeichnend für seine Posteriorität im Vergleich zum Strozziano bezw. dessen Vorlage: dieser gibt sein Urteil frischweg in erster Person ab, der Gaddiano hingegen glaubt dazu schon „die Kenner" ins Treffen führen zu müssen und verwässert nach gewohnter Weise die kurze, präcise Fassung des Originals.

[20]) Siehe unten Anm. 29.

[21]) Der Abschreiber kürzt hier wieder, wie sonst öfter, seine Vorlage, deren Text wohl der Strozziano treu wiedergibt.

[22]) Vasari I hat diese Nachricht auch, jedoch ohne den letzten Satz (Si partj di Siena etc.), also kann der Gaddiano diesen nicht aus ihm herausgeschrieben haben. Auch hier werden wir sonach auf das Libro d'Antonio, als von beiden Autoren benutzte Quelle, hingewiesen.

[23]) Offenbar beim flüchtigen Abschreiben aus der letzten Zeile des vorhergehenden Absatzes, wo Lucas Name vorkommt, irrtümlich herübergenommen.

(Cod. Strozziano)

intendente et suo domestico et andandolo avisitare che tornava da roma. Et veduto ordinata tanto bella opera lorip(*re*)se assaj che esanesj si potess(*im*)° gloriare di tanta degna cosa et tanto lo persuase che u(*n*)° di di festa che egarzonj erano andati aspasso esso donato et bernardo guastorno ogni cosa et uscitj di casa p(*re*)sono lavia di firenze et igarzonj tornando lasera acasa trovorono guasto talcosa et non esservj donato, ne prima di luj intesero che era giunto in firenze.

(8.) U(*n*)ª testa et ilcollo d' u(*n*)° cavallo di molta grandeza, è opera molto degna fatta per finire ilresto del cavallo sul quale, è l' immagine delre alphonso di ragona et sicilia napolj, et altrj reamj laquale, è hoggi in napoli in casa del conte dj mathalona de caraffi.

(23.) A padova u(*n*)° cavallo fuor della chiesa di s(*ant*)° ant(*oni*)° suvvj gattamelata dj bronzo. Nel dossale dello altare maggiore u(*n*)ª pieta dj marmo con le marie

(Cod. Petrei)

tendente. et suo domestico che tornava di roma. et andandolo avisitare et veduto la bella opera loriprese assai che isanesi sipotessino gloriare di cosi honorata cosa, et tanto lo persuase che uno giorno di festa che i garzoni erano andati aspasso, esso bernadetto, et Donato guastorno il tutto et usciti di casa presono lavia per atirenze, j garzoni tornando lasera a casa trovorno questa (*sic* statt: *guasta*) tal cosa. et non esservi donato ne prima di lui intesono che esso era infi(*renze*).

(8.) Fecie una testa colcollo di un cavallo di molta grandeza opera molto degnia con il resto del cavallo in sulq(*ua*)le è la immagine del Re alfonso di aragona sicilia Napoli et dj altri reamj, laquale è in napoli nelpalazzo del conte di matalona de caraffi.

(23.) A padova in sulla piaza di s(*an*)tº Antonio fecie uno cavallo dibronzo suvj gattamelata, et nel dossale dello altare maggiore una pietra (*sic*) di marmo

---

[24]) Vasari I hat diese Nachricht auch, aber in viel breiterer Darstellung. Die fast wörtliche Uebereinstimmung des gaddianischen Textes mit dem beim Strozziano und Petrei beweist aber, dass der Gaddiano nicht Vasari, sondern die gemeinsame Vorlage der beiden anderen Codices benutzt hat. Doch zeigt auch hier manche Eigentümlichkeit, sowie die stärkere Pointierung des Ausdrucks beim Gaddiano im Vergleich mit den beiden anderen, dass seine Fassung die spätere ist (z. B. condusse le forme statt des einfachen fece; andati adiporto statt andati aspasso, disfeciono et guastorono statt des blossen guastorno; disfatto e guasto ogni cosa statt des einfachen guasto talcosa).

[25]) Vasari I spricht bloss von der „testa" und zweifelt an Donatellos

(Cod. Gaddiano)

cosa gloriare sipotessino. et tanto, et tanto (*sic!*) persuadere loseppe. che un giorno difesta che igarzonj suoj adiporto erono andatj. esso. et detto Bernardo disfeciono et guastorono ogni cosa, et uscitj di Siena. pres(*er*)o lavia verso firenze. et tornando poi ligarzonj disfatto et guasto ogni cosa trovorono. ne esservj Donato. delquale non prima intesero novella che era in firenze [24]).

(*25.*) Fece una testa et ilcollo d' uno cavallo di molta grandezza opera assaj degna. laquale comincio et fece per finire il restante del cavallo. sull quale a essere have- (fol. 66^{v}) va l' immagine del Re alfonso d' Aragona laquale hoggi e in napolj. in casa ilconte dimatalona de Caraffi [25]).

(*26.*) A padova fece anchora fuorj della chiesa disanto antonio un cavallo dibronzo suvvj gattamelata e nel dossale dell' altare maggiore una pieta di marmo con le marie. cosa excellentissima et sonvj intorno alcoro certj qnadrj di bronzo, fattj dal Vellano. per idisegnj d' esso Donato suo maestro. tanto alle sue cose simile. che

Autorschaft. hält sie vielmehr für antik (erst in seiner zweiten Auflage gibt er sie als Donatellos Werk). auch hat er nichts von der präsumtiven Bestimmung der Arbeit. — alles dies Zeugnisse dafür, dass der Gaddiano seine Daten nicht ihm entnommen haben kann. Dieser folgt im Gegenteil auch hier der älteren Quelle, und zwar fast wörtlich, ist indes schon besser unterrichtet als sie: während sie glaubt, die Statue Königs Alfonso sei ausgeführt (è), weiss er, dass sie nur ausgeführt werden sollte (a essere haveva). Strozziano und Petrei haben den vollständigen Titel des Königs, der Gaddiano kürzt ihn auf den gebräuchlichen ab; sie copieren auch hierin treu ihre alte Vorlage, er modernisiert seinen Text, — ein Beweis, dass sie nicht von ihm abgeschrieben haben.

(Cod. Strozziano)

cosa eccellente. Sonvj intorno alcoro certi quadrj di bronzo fattj dal vellano et disegni di donato suo m(*aest*)ro tanto similj alle cose sue che io giudicaj essere fatte da luj.

(Cod. Petrei)

con le marie cosa exciellentissima. Intorno al coro cierti quadri dibronzo che gli fecie velano suo disciepolo pure con ildisegno didonatello tanto simili alle opere sue che sono tenute fatte dallni perla vivacita che in quelle si vede [26]).

(22.) Fuorj di firenze furono assaj diche non ho notizia [27]).

(22.) Fuorj di fir(*enze*) fecie assaj opere delle quali io non ho notizia.

---

[26]) Vergl. hierzu die obige Anm. 18.

[27]) Die Nachricht über die Pietà bringt auch Vasari I fast mit den gleichen Worten (jedenfalls dem Libro d'Antonio entlehnt), diejenige über die Reliefs Bellanos (in dessen Vita) in ähnlicher Fassung. Dass einesteils der Gaddiano nichts von den Altarreliefs weiss, die Vasari besonders hervorhebt, noch auch von den übrigen paduaner Werken, die dieser aufzählt, andererseits wieder Vasari die Randbemerkung des Gaddiano über die Crucifixe und die Madonna für seinen Text nicht verwertet, beweist, dass beide Autoren von einander unabhängig schreiben. — Aus dem in Anm. 19 betonten Grunde erscheint auch hier der Text des Strozziano als der dem Original am nächsten stehende. Während dessen Verfasser geradewegs erklärt, er habe die paduaner Sachen selbst gesehen, hilft sich der Gaddiano mit einer Umschreibung, aus der man schliessen muss, dass er sie nicht kennt. Die Randbemerkung, die offenbar eine persönliche Information wiedergibt, stellt dies völlig ausser Zweifel. Alles dies ebenso viele Indizien, dass Strozziano und Petrei nicht von Gaddiano copiert haben.

ciaschuno intendente sue essere giudicherebbe. (Hierbei am Rande:) Sonvj anchora 2 crucifissj et una n(*ost*)ra donna che losa L(*orenz*)o torniaio [27]).

(*27.*) Fece in Riminj tutta la compositione della chiesa di san Franc(*esc*)o nel modo che ej voleva fare santo Sp(*irit*)o difirenze [28]).

---

[25]) Diese (apokryphe) Nachricht kommt weder in den beiden anderen Codices, noch bei Vasari vor. Dagegen kennt der Gaddiano dessen Angaben von Werken Donatellos in Venedig, Faenza, Rom, Neapel, Montepulciano, wie auch von einigen florentinischen Arbeiten nicht, — ein Beweis, dass Strozziano und Petrei nicht vom Gaddiano copierten, und dass der letztere und Vasari von einander unabhängig schrieben.

[29]) Bezüglich der Textfassung vergl. das in Anm. 19 Gesagte. — Nach dem Bekenntnis dieses Alineas hatten der Strozziano und Petrei (oder vielmehr ihre Quelle) von den Arbeiten Donatellos in Prato und Rimini, die der Gaddiano in seinen Alin. 22 und 27 anführt, keine Kenntnis. Würden sie indes den Gaddiano copiert haben, so läge kein Grund vor, warum sie gerade diese Daten weggelassen hätten. Umgekehrt ist es ganz erklärlich, dass der Gaddiano den aus dem Libro d'Antonio geschöpften Vorrat seines Stoffes mit Nachrichten, die er sich anderswoher verschafft hatte, zu vervollständigen bestrebt war.

III.

Brunelleschis Vermögensbekenntnisse an die Catasterbehörde.

(Portate al Catasto, Denunzie de' beni.)

1 [1]).

Al nome di dio amen a dì XII di luglio MCCCCXXVII.

Reverendissimj e signorj uficialj del chatasto questj sono i benj difilipo dj s(*er*) brunellescho.

I(*n*) prima una chasa e maserizia posta nel popolo dj santo michele berteldj gonfalone drago santo giovannj nella quale Iio abito da prima via dasecondo lachasa djnanj digirrozo degliagli daterzo equarto i figliuoglj di bindo degliaglj [2]).

---

[1]) Archivio di Stato di Firenze, Portate al Catasto, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago a. a. 1427, t. 53, p. 810. Die erste der Portate Brunelleschis findet sich schon bei Gaye I, p. 113 veröffentlicht; sie ist hier der Vollständigkeit des Materials wegen, wie die übrigen diplomatisch getreu nach dem Original nochmals wiedergegeben, wobei auch einige Lesefehler jenes ersten Abdrucks verbessert wurden. Die in Cursivschrift zwischen Klammern gedruckten Ergänzungen geben die Auflösung der Abkürzungen des Originals und die Erklärung ungewöhnlicher oder in veralteter Schreibart gebrauchter Wörter und Ausdrücke. Was in gewöhnlicher Schrift zwischen Klammern steht, kommt ebenso schon im Originale vor. — Für die nie versagende Hilfsbereitschaft, deren sich der Verfasser bei dieser Arbeit, wie überhaupt bei allen sonstigen, im Interesse des vorliegenden Buches unternommenen Nachforschungen im florentiner Staatsarchiv bei den Beamten desselben, vor allem bei dessen verehrungswürdigem Vorstand G. Milanesi erfreuen durfte, drängt es ihn, seinem wärmsten Danke auch an dieser Stelle Ausdruck zu geben. Dem genannten Gelehrten ist der Verfasser überdies für so manchen Wink, den er ihm aus dem reichen Schatze seiner Kenntnis der florentiner Künstlergeschichte zufliessen liess, dankbar verbunden.

[2]) Ueber die Lage von Brunelleschis Wohnhaus vergleiche man oben S. 4 Anm. 1.

Anchora o insulmonte chomune iscrittj fi(*orini*) mille quatrocento cindicj (*sic*) chola paga (*Zinsen*) dal 15 al 19 amigliaia (6000) fi(*orini*) 66 s(*oldi*) 5 e dal dicenove al ventitre (158000) fi(*orini*) 66 s. 4.

Anchora insulmonte dj pisa fiorinj quatrocento ventj s. quatordjcj colle page sostenuta (*sic*, *zurückbehaltene Zinsen*) dal 15 al 19 (133000) fi(*orini*) 25 s(*oldi*) 13 e dal 19 al 23 (42000) fi(*orini*) 42.

Anchora visono prestanzonj [1]) presentj chorierescimento pagatj atenpo enonatenpo vendutj e pagatj no(*n*) pos(*s*)o chosi apunto vedere laragione credo sieno circha fiorinj dugento dal piu almeno nona quatro.

Anchora o in sul bancho di filipo dj zanobi fi(*orini*) cinquanta sej.

Anchora oafare una ragione cho mio fratello credo mara (*mi avrà*) adare quando gliavessi andranno achatasto conviemi (*sic*) prima piatire sono dj nostra djvisione [2]).

Questi sono glincarichi inprima o uno fanciulo deta dannj cuator djcj [3]) il quale oalevato insino dapicholo tengolo chome figluolo e una fante che governa.

Anchora o debito cholopera dj santa liperata (*S. Reparata*) chome apariscie allibro delopera fiorinj cinquanta cinque iqualj denari sono loro obrigato [4]) . . . . . ff 55 ss —

Anchora o debito chonantonio djisau (*Esaù*) fiorinj dieci chome apare p(*er*) libro suo . . . . ff 10 ss —

Anchora col bonj ispeziale p(*er*) medjcina fi(*orini*) quatro . . . . . ff 4 ss —

---

[1]) Diesen Namen führte eine im Jahre 1421 ausgeschriebene Zwangsanleihe, woran sich sämtliche Steuerträger beteiligen mussten. Vergl. Canestrini, La Scienza e l'Arte di Stato, Firenze 1862, p. 106.

[2]) Dieser Posten bezieht sich auf die Teilung des väterlichen Erbes zwischen Brunelleschi und seinem Bruder Tommaso. Vergl. S. 513 Anm. 1.

[3]) Es ist dies Brunelleschis Adoptivsohn Adrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt il Buggiano, den er auch zu seinem Universalerben einsetzte. Das aus der Altersangabe im Text sich ergebende Geburtsdatum Andreas stimmt bis auf ein Jahr mit dem richtigen Datum 1412, wie es sich aus dessen eigenen Angaben in seinen Vermögensbekenntnissen vom Jahre 1442 und 1457 ergibt, überein. Laut seiner Aussage in der Portata von 1433 hätte ihn Brunelleschi schon als fünfjährigen Knaben zu sich genommen (siehe unten IV, 1 zweite Anm.).

[4]) Was es mit dieser Schuld an die Dombauverwaltung für eine Bewandtnis habe, wird von Brunelleschi selbst bei Anführung des gleichen Postens in seiner nächsten Portata vom Jahre 1430 aufgeklärt. Vergl. S. 515 Anm. 2.

Anchora conpiu persone maestri dj legname o fabrj fi(*orini*) ventj [1]) questo etuto (*è tutto*) lostato mio ff 20 ss -
Filipo dj s(*er*) brunellescho deta dannj 50.

2 [2]).

alnome didio amen adj 24 dj gienaio 1430 [3]).

Dinanzi davoj signorj uficialj delchatasto questa e la sustanzia dj filipo dj s(*er*) brunelescho e glinchariehi e debitj nelquartiere dj santo giovannj gonfalone del drago popolo dj santo michele berteldj.

In prima unachasa emaserizie p(*er*) uso del deto filipo posta nel popolo dj santo michele berteldj quartiere dj s. giovannj gonfalone del drago tute laltre mie sustanzie sono insulmonte olle (*ho le*) fate trovare alglj iscrivanj delmonte lequali sono queste esesi trovasse insulmonte altra chosa nonone (*non ho nè*) tengo conto senone quelo midichono i detj iscrivanj istarone alla vostro (*sic*) djscrezione.

Truovomj insu il monte chomune colla condjzione nonsipossono vendere ff (*fiorini*) miletrecento ventj quatro ss(*oldi*) sette d(*anari*) tre . . . . . ff 1324 ss 7 d 3

Anchora infilipo deto monte chommne ff centonovanta ss djecj . . . . . ff 190 ss 10 d 3

Anchora nelmonte di 5 p(*er*) 100 ff ventj ss quatro . . . . . ff 20 ss 4 d 11

Anchora nelmonte dj Pisa colla condizione nonsipossono vendere ff quatrocento-ventj ss . . . . . ff 420 ss 14 d 8

Anchora nelmonte dotto p(*er*) cento ff secento trentadue ss otto . . . . . ff 632 ss 8 d 2

page (*sic*) sostenute (*unausgezahlte Zinsen*) dal 15 al 19

Dichono questa partita in s(*er*) brunellescho laparte chetocha anne filipo elameta

---

[1]) Wahrscheinlich Auslagen für die Herstellung von Baumodellen.

[2]) Archivio di Stato, Portate a. a. Quartiere S. Giovanni Gonfalone Drago t. 382 p. 723.

[3]) Nach gewöhnlicher Zeitrechnung: 24. Januar 1431.

							M(ila[2])
laltra meta allerede dj tomaso dj s(*er*)							
brunelescho lamia meta sono ff[1])	ff	26	ss	17	d	6	146
Anchora in filipo etomaso	ff	1	ss	7	d	6	81
Anchora in filipo deto djmonte dj pisa							
ff ventjcinque ss	ff	25	ss	8	d	2	46
page (*sic*) del djcienove al ventjtre		19	al	23			
Anchora in filipo deto paga dj monte							
chomune	ff	66	ss	4	d	—	158
Anchora in filipo deto paga delmonte dj							
pisa	ff	42	ss	—	d	—	42
page (*sic*) sostenute dal 23 al 27							
Anchora in filipo deto dj monte chomune							
ff setanta	ff	70	ss	3	d	—	4
Anchora in filipo deto dj monte pisa ff							
quaranttuno o ss	ff	41	ss	—	d	—	44
Anchora nelmonte dotto p(*er*) cento . .	ff	1	ss	18	d	—	90
questj sono ichatastj p(*er*) insino adeto gegnaio postj epagatj evanno amonte nel 31[3])							

[1]) Dieser, sowie der nächste Posten betrifft rückständige Zinsen einer Schuld im Monte comune, die noch aus der väterlichen Erbschaft herrührte, weshalb sie Brunelleschi auch mit seinem inzwischen verstorbenen Bruder Tommaso, oder vielmehr dessen Erben, den Mönchen des Klosters Delle Campora, zu teilen hat. Auf das Erbteil und seine Ansprüche daran kommt Brunelleschi übrigens in einem folgenden Absatz dieser Portata, wie auch der nächsten vom Jahre 1433 nochmals ausführlich zu sprechen. Vergl. oben S. 4 Anm. 2 und S. 511 Anm. 2. — Ueber die ursprüngliche Höhe der väterlichen Verlassenschaft werden wir durch den schon oben S. 334 Anm. 1a angezogenen Vermerk genau unterrichtet. Es heisst darin nach Anführung der letztwilligen Verfügung Ser Brunellescos, die in Ermangelung von gesetzlichen oder natürlichen Nachkommen seiner Söhne Filippo und Tommaso das Hospital von S. Maria Nuova und die Söhne Ser Tommaso Aldobrandis hälftig zu Erben seiner Hinterlassenschaft einsetzt, wörtlich: E di poi i detti Filippo e Tomaso divisono detta eredità di detto Ser Brunellescho, e tocchò a Filippo la chasa di San Michele Berteldi e fior. 537 1/2 di moneta comune, e a Tomaso toccò la chasa di Gualfonda e fior. 537 1/2 di decta moneta, e rimanente masserizie per ciaschuno.

[2]) Dieses Zeichen für Tausend findet sich über jeder der folgenden Ziffern dieser Reihe wiederholt. Zeichen und Zahlen sind von der Hand Brunelleschis geschrieben. Die letzteren geben wohl den Gesamtbetrag der betreffenden Anlehen an.

[3]) Die in folgendem angeführten Posten sind sog. ausserordentliche Cataster, d. h. Beträge, welche auf Grundlage der ordentlichen Steuer und als Vielfache

Anchora infilippo deto chatastj $30^{1}/_{3}$ vanno neltrentuno o dj chatasto ff 5 ss 7 d 3 montano intuto . . . . . ff 162 ss 13 d 3 M(ila)

Anchora p(*er*) due chatastj vanno almonte nel 31 a otto p(*er*) cento . . . ff 10 ss 14 d 6

Anchora p(*er*) due chatastj credo sono p(*er*) achato[1]) dilnglio . . . . ff 10 ss 14 d 6

Anchora p(*er*) 1 (*uno*) chatasto credochesia achatto s. u(*no, primo*) dinovembre . . . . . ff 5 ss 7 d 3

Anchora iquatro achatj dj giorno olglj (*hogli*) vendntj pero noglj trago fuorj (*ich setze sie nicht aus*).

Anchora o a davere (*ad avere*) dal bancho dangnolo dj isan (*Esaù*) martellinj che fu ilquale afalito uno resto dj fiorinj ventjcinque rimetoglj nela discrezione degli uficialj quelo chegli (*sic*) listimano epero nogli trago fuorj.

Anchora siamo apiato choefratj delle champorra nelqnale luogo tomaso mio fratello fu efighnolo che fu dj s(*er*) brunellescho si chomisse ijo filipo suo fratello contendo parte della sua redita laquale diragione credo metochj enonsi pno sapere ilche senone quando sara djterminata da dotori del monte pero ainsul monte quasi iltuto elglj (*e gli*) iscrivanj non vogliono mostrare il suo senone achi fosse reda (*erede*) chome nsanza qnando sara djchiarita la clnjstone (*questione*) saro dinanzj da voj p(*er*) quello mitochasse acio pogiate lagraveza insuqnela redjta eachuj tochera e dove fosse lnngo ilpiato possono vedere gli uficialj delchatasto cioche elglia insul monte eachatastare[2])

volgi carta[3])

questj sono glincharichi edebitj dj filipo dj s(*er*) brnnellescho

---

derselben von den Steuerträgern bei ausserordentlichem Bedarf des Staates eingefordert, ihnen aber zinstragend im Monte comune gutgeschrieben wurden, weshalb sie unter die Activvermögensposten eingereiht werden (vergl. Canestrini, l. c. p. 139).

[1]) Accatto ist eine von wenigen, zumeist den reichsten Bürgern eingeforderte Anleihe, welche binnen kurzem Termin aus den Erträgnissen irgend einer der indirecten allgemeinen Abgaben (gabelle) zurückgezahlt wurde (siehe Canestrini, l. c. p. 178).

[2]) Vergl. zu diesem Absatz S. 513 Anm. 1.

[3]) Das Folgende auf der Rückseite des Blattes geschrieben.

In prima avete a scontare una bocha cio(è) filipo di s(er) brunellescho [1]) . . . . . ff 200 s —

Truovomi debito cho lopera dj santa liperata ff cinquanta cinque tolsi conduciere certo marmo delquale resto debitore alibro segnato effe C(*arta*) 108 [2]) . . . . . ff 55 s —

Anchora sono debitore dj bertino di vernagalla da setigniano dj ff cindiej (*sic*) dj marmo erimaso p(er)duto inarno conviemelo mendare sono in toto [3]) . . . . . ff 15 s —

Anchora debo dare aprinzivalle orafo dapisa malevadore dmo letto achattosi nella guerra dilucha essi perduto nella presa di ponte toto (*Ponte tetto*) ollo amendare ileto eistimato ff XIIII eilnolo dj mesi nove chesono grossi 36 in tuto [4]) . . . . . ff 16½

---

[1]) Das Catastergesetz vom Jahre 1427 bestimmte, dass für jedes Familienglied 200 Goldgulden als kapitalisierter Betrag der mit 14 Goldgulden pro Person festgesetzten jährlichen Unterhaltungskosten unter die Passivposten des Fatierenden aufgenommen, und mit diesen bei der Feststellung des reinen, der Besteuerung durch den Cataster unterliegenden Activvermögens von der Summe der Activen abgerechnet werden durften. Vergl. Canestrini, l. c. p. 114.

[2]) Dieser Posten betrifft einen Vorschuss von 55 Gulden, den Brunelleschi auf die ihm am 12. Juni 1427 übertragene Verfrachtung von 100 Lasten Marmors von Pisa nach Florenz auf dem Arno sich von der Kasse der Opera hatte auszahlen lassen. Auf dieses Geschäft beziehen sich die Documente No. 107, 108. 110 und 112 bei Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore etc. Das letzte derselben belehrt uns, dass die Endrechnung hierüber zwischen Brunelleschi und der Opera erst zu Ende 1432 erfolgte. Uebrigens kommt der gleiche Posten auch schon in der ersten Portata vom Jahre 1427 vor (siehe S. 111 Anm. 1, sowie S. 511 Anm. 4).

[3]) Derselbe Bertino da Vernagallo kommt als Marmorlieferant für den Kuppelbau auch in doc. 164 bei Guasti vor. Warum Brunelleschi ihm für eine oder mehrere im Arno versunkene Schiffsladungen an Marmor Ersatz zu leisten hatte, lässt sich nur so erklären, dass diese zu den im vorigen Absatz erwähnten 100 Lasten gehörten, deren Verfrachtung mittels seines Transportschiffes „il Badalone" Brunelleschi übernommen hatte.

[4]) Dieser, sowie der folgende Posten bezieht sich auf Brunelleschis Expedition in das Lager vor Lucca im März bis Juni 1430 (siehe oben S. 359). Aus dem ersten Posten ersehen wir, dass er sein Hauptquartier, von wo aus er die Arbeiten, um die belagerte Stadt unter Wasser zu setzen, leitete, in dem Orte Pontetetto vor Lucca aufgeschlagen hatte; denn bei dessen Einnahme durch

Anchora debodare arinaldo cantonio dimateo chasinj che prestano ironzinj inborgo sa(*n*) lorenzo p(*er*) uno ronzino tenilo dj 56 incanpo . . . ff 4 s —

Anchora debo dare andrea dj lazero djchavalchante fiorinj trenta sej iqualj danarj debo dare aluj proprio prestati [1]) . . . . . ff 36 s —

ff 37 ss 19 oro p(*er*) le page dj febraio dj 632 ff. dj monte dj prestanzonj [2]).

3 [3]).

al nome dj djo amen fata adj 31 dj magio 1433.

Queste sono le sustanzie dj filipo dj s(*er*) brunellescho chegli sono rimase insulmonte de qualj o page (*sic*) glialtrj cheanno andare amonte noglj posso dare ora pero opagato evenduto a tenpo enonatenpo eanchora odebito colehomune quando salderete chomecho (*meco*) ilconto rechero i detj danarj apunto eanchora lepage (*sic*) sostenute (*rückständige Zinsen*) no le posso avere p(*er*) la calcha channo avuto gljsrivanj delmonte.

---

die Lucchesen geht er des Bettes, das er für seine Wohnung unter der Bürgschaft des Goldschmiedes Prinzivalle von Pisa wahrscheinlich dort gemietet hatte, verlustig. Zu Ende des Jahres schuldet Brunelleschi seinem Bürgen noch immer den Ersatz für das Bett sowohl, als für dessen neunmonatliche Miete. Der zweite Posten betrifft die Miete für ein Pferd, worauf er die Reise ins Lager machte und das er etwa die halbe Zeit seines Aufenthaltes vor Lucca — Brunelleschis Expedition nahm alles in allem 100 Tage in Anspruch — bei sich behielt.

[1]) Was es mit diesen durch Brunelleschi von seinem Adoptivsohn entlehnten 36 Goldgulden für eine Bewandtnis habe, vermögen wir nicht näher aufzuklären. Mit dem in der nächsten Portata des Meisters vom Jahre 1433 angeführten Schuldposten an Andrea für durch ihn geleistete Arbeiten scheinen sie nicht im Zusammenhang zu stehen, da er sie ausdrücklich als Anlehen bezeichnet.

[2]) Die beiden letzten Zeilen sind in anderer Handschrift wohl vom Catasterbeamten hinzugefügt. Sie betreffen die auf die Staatsanleihe des Jahres, den sog. prestanzone, bis zum Zeitpunkt der Aufstellung der Portata eingezahlte Summe, welche laut Beschluss der Catasterbehörde unter die Passiva aufgenommen werden durfte. Vergl. Canestrini, l. c. p. 145.

[3]) Archivio di Stato. Portate a. a. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago t. 474, p. 645.

Truovomj insulmonte chommne in tre partite nel una fiorinj 1280 ss 17 nellaltra ff 237 ss 18 nela terza ff 11 ss 17 sono in tuto fiorinj mille cinque cento trenta ss dodjcj d sej ff 1530 ss 12 d 6

Truovomj issulmonte dj cinqn(*e*) percento fiorinj ventj . . . . . ff 20 ss —

Truovomj insulmonte dotto p(*er*) centinaio de qualj o page (*sic*) indne partite sono fiorinj sette cento trenta sette ss nndicj . . . . . ff 737 ss 11

Truovomj page (*sic*) sostenute recherole subito [1]).

Truovomj danarj pagatj enonasegniatj recheroglj.

Resto avere dalerede dagniolo martelinj uno resto dj fiorinj 6 iqualj istimo perdutj [2]) . . . . . ff 6 ss —

Credo avere dafratj delle campora di una redita di n(*no*) mio fratello che mori nel deto luogo de fratj chome chomesso nella deta regola luogo posto acolonbaia conviemj piatire choloro senulla sene ritrara recherolo al vostro nficio dechatasto [3]).

Truovomi chon una chasa emaserizia che mia posta nel popolo dj santo michele berteldj e o dj chatasto in questo vechio ff quatro ss quatordjcj d otto

(incharichi da laltra facia [4]).

Qnestj sono glincharichj odebitj dj filipo di s(*er*) brunelleschо truo-

---

[1]) Auf die hier versprochene Specificierung des Postens an rückständigen Rentenzinsen, sowie des nächsten an eingezahlten Staatsschuldverschreibungen, wovon ihm aber noch keine Zinsen angewiesen wurden, kommt Brunelleschi im weiteren Context dieser Portata nicht wieder zurück.

[2]) Restbetrag der schon in der vorhergehenden Portata als zweifelhaft angeführten Forderung von 25 Goldgulden an die fallite Bank des Agnolo Martellini.

[3]) Bezüglich dieses, die Erbteilung von Brunelleschis Bruder anlangenden Postens vergleiche man die den gleichen Gegenstand behandelnden Absätze seiner vorhergehenden Portata, sowie die Bemerkungen dazu (S. 513 Anm. 1 und S. 514 Anm. 2).

[4]) Das Folgende nimmt die Rückseite des Blattes ein.

vovomi (*sic*) sipuo djre vecchio pasatj annj sesanta eanchora solo cioe chonuna bocha iscontasi ff dugento [1]) ff 200 ss —

Resto a dare p(*er*) insino aquesto dj achomune dj firenze chatastj djecj euno mezo danaio p(*er*) lira sono composto coregolatorj o djchatasto ff 4 ss 14 d 8 sono intuto ff quaranta nove ss sete . . . . . ff 49 ss 7 [2])

Resto adare a S(*er*) bartolomeo dasa(*n*)miniato notaio delopera dj santa liperata fiorinj ventj . ff 20 ss —

Resto adare alorenzo dj tingo dabrucianese p(*er*) 33 dj marmo marecho chola schafa sua [3]) . ff 8 ss —

Resto adare antonio charedore ea due suj chonpagnj dj marmo mirechorono daenpolj sono loro debitore diuno resto di quatro fiorinj . ff 4 ss —

O adare andrea dj lazero djchavalchante maestro djntaglio duna sepoltura e una (*sic*) altare epiu altri lavori cheglia fatj achosimo de medjcj ealtri citadjnj eanchora in santa liperata iqualj danarj opresj iio filipo dj S(*er*) brunellescho

---

[1]) Die Angabe, die Brunelleschi hier über sein Alter macht, ist nicht richtig; er war 1433 erst 56 Jahre alt. Auch die Behauptung, er sei noch immer allein, ist nur so zu nehmen, dass er keine Frau und Familie habe; denn dass sein Adoptivsohn Andrea noch zehn Jahre später (und wohl bis an den Tod Brunelleschis) mit ihm in Hausgemeinschaft lebte, ist aus dessen eigener Aussage in seiner Portata vom Jahre 1442 (siehe weiter unten) ersichtlich. Da er jedoch schon 1433 — vielleicht sogar schon 1431 — als selbständiger Meister arbeitete, wie sich aus dem letzten Absatz der gegenwärtigen Portata ergibt, so hatte er sein eigenes Vermögensbekenntnis bei der Behörde einzureichen, worauf sich denn Brunelleschi an der eben angezogenen Stelle auch beruft. Siehe dasselbe weiter unten unter IV. 1.

[2]) Richtig berechnet wäre dieser Posten mit 49 Gulden 14 Soldi anzusetzen gewesen. Er betrifft rückständige sog. ausserordentliche Catastr. Vergl. S. 513 Anm. 3.

[3]) Dieser wie auch der folgende Posten bezieht sich ohne Zweifel auf Materiallieferungen für die Domkuppel, denn bei Brunelleschis übrigen Bauten kam ja Marmor nur bei der inneren plastischen Ausschmückung zum Teil und nur in kleinen Quantitäten zur Verwendung. Wahrscheinlich hängen sie beide noch mit jenen 100 Lasten Marmors zusammen, deren Verfrachtung Brunelleschi im Jahre 1427 auf eigene Hand übernommen hatte. Vergl. S. 515 Anm. 2.

sono ff dugento chome vi faro chiarj quando ilvorete vedere questj danarj rechera elgli alchatasto [1]) . . . . . ff 200 ss —

[1]) Es handelt sich in diesem Posten um 200 Goldgulden, die Brunelleschi für Andrea di Lazzaro als Bezahlung für von diesem ausgeführte Arbeiten (vielleicht auch als Vorschuss für solche, die noch zu vollenden waren) erhoben hatte. Vergl. weiter unten IV, 1 die Portata Andreas vom Jahre 1433. Wir glauben dem Wortlaut des Textes keinen Zwang anzuthun, wenn wir aus dessen Fassung herauslesen, die unter jenen Arbeiten namentlich hergezählten — ein Grabmal und ein Altar — seien für den gleichfalls ausdrücklich genannten Cosimo de' Medici, die anderen (nicht specificierten) Arbeiten für (gleichfalls nicht näher bezeichnete) „andere Bürger" und ausserdem auch „für Santa Reparata" (den Dom) ausgeführt worden. Die letzteren betreffen wohl den durch Brunelleschis Vermittelung im Jahre 1432 an Andrea ergangenen Auftrag für den Wandbrunnen in der nördlichen Domsacristei, an dem er bis 1439 arbeitete und der auch heute noch an Ort und Stelle vorhanden ist (vergl. weiter oben S. 99 und Cavallucci, S. Maria del Fiore, Firenze 1881, p. 234). Ueber die Arbeiten Andreas für „andere Bürger" besitzen wir keine sonstigen Nachrichten und können also auch nicht vermuten, worin sie bestanden haben mögen. Was aber das für Cosimo de' Medici hergestellte Grabmal und den Altar betrifft, so war zu der in Rede stehenden Frist von den Bauunternehmungen Cosimos, auf welche Brunelleschi Einfluss nahm, und bei welchen er erklärlicher Weise auch seinen Adoptivsohn zu beschäftigen gesucht haben wird, nur die Sacristei von S. Lorenzo, — bei ihr aber, wie wir oben (S. 161) gesehen haben, gerade die innere Ausschmückung in vollem Zuge. In der That zeigt der Altartisch der Sacristeicapelle so starke Analogien mit den beglaubigten Werken Andreas — den beiden Wandbrunnen in den Domsacristeien —, dass kein Hindernis obwaltet, ihn als den von Brunelleschi erwähnten Altar anzuerkennen. So haben namentlich die Engelsköpfe in den Rautenfeldern seiner beiden Schmalseiten ganz den charakteristischen Typus der Putten Andreas in den oben angeführten authentischen Arbeiten, mit ihren voll und tief herabhängenden Backen und dem dadurch fast quadratisch werdenden Gesichtscontur; auch die jonischen Halbsäulchen, die die einzelnen Felder der Vorder- und Rückseite des Altartisches scheiden, können der Arbeit nach sehr wohl von seiner Hand herrühren, während allerdings die Prophetengestalten in jenen Feldern und das Madonnenrelief an der Rückseite auf einen sich noch enger an Donatello anlehnenden, formgewandteren Bildner seiner Schule (Pagno di Lapo Portigiani?) weisen. (Da sie in das Gerüste des Altartisches als besondere Stücke eingefügt sind, so können sie ja sehr wohl von einem zweiten Künstler geliefert worden sein.) Viel schwerer ist es, das Grabmal, von dem Brunelleschi spricht, nachzuweisen. Von Todesfällen in der Mediceerfamilie kommen um diese Zeit nur die von Cosimos Vater Giovanni († 1429), seiner Mutter († 1434) und seines Bruders Lorenzo († 1440) vor. Hiernach könnte — unter der Annahme, die natürlich erscheint, es handle sich um das Denkmal eines Familiengliedes — nur das Grabmal der Eltern Cosimos, das bekanntlich in

4 [1]).

Al nome di dio amen annj (*sic*) 1442 a dì 28 di settembre.

Onorevoli e signori uficiali della nuova graveza queste sono le sustanzie di filipo di S(*er*) brunellescho ista nel quartiere di santo giovannj gonfalone del drago.

In prima una chasa posta nelpopolo di santo michele berteldi nela quale iio abito.

Anchora o page (*sic*) di monte chomune sono fiorinj mile novecento trentasej ss sette d otto iscrivendo p(*er*) abacho ff 1396 ss 7 d 8 . . . . . ff 72 ss 12

Anchora o page (*sic*) del monte chomune del 39 sono fiorinj dugento novanta ss cinque d uno p(*er*) abacho ff 290 ss 5 d 1 . . ff 10 ss 17 d 6

Anchora o in sul monte chomune ff undicj ss diciesete d sete p(*er*) abacho sono ff 11 ss 17 d 7 . . . . . ff — ss 8 d 2

Anchora o nel monte di cinque interi fiorinj cento due ss cindicj (*sic*) p(*er*) abacho ff 102 ss 15 . . . . . ff 5 ss 2

Anchora o in sul monte de prestanzonj sono o (*sic*) 8 p(*er*) cento fiorinj setecento cinquanta sej soldj tre d undicj p(*er*) abacho ff 756 ss 7 (*sic*) d 11 . . . . . ff 45 ss 7 d 2

---

der Mitte der Sacristei von S. Lorenzo steht, in Frage kommen. Nun wird ja aber dieses auf Grund der Stilanalogie als ein Werk Donatellos anerkannt, obwohl keine der gleichzeitigen oder späteren Quellen, selbst bis auf Bocchi und Cinelli herab, ihn als Schöpfer bezeichnen. Unzweifelhaft geht auch alles Figürliche daran weit über das künstlerische Können Andreas hinaus, und zeigt nichts von seiner so charakteristischen, in allen seinen Arbeiten festgehaltenen Formensprache. Eine Lösung der hier aufgetauchten Widersprüche wäre etwa durch die Annahme möglich, Andrea hätte die architektonischen Bestandteile des Grabmals und Donatello nur das Figürliche gearbeitet. Sie wäre in dem Vorgehen des Meisters bei Aufträgen ähnlicher Art — aber freilich weit grösserer Ausdehnung — gerade in dieser Periode seines Schaffens begründet, bei denen er nachgewiesenermassen die Hilfe von Mitarbeitern in Anspruch nahm (Grabmäler Coscia und Brancacci, Kanzel von Prato).

[1]) Archivio di Stato, Portate a. a. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago t. 624, p. 520.

Anchora vi sono danarj pagatj dal trentanove insino a ora no se na (*non sene ha*) page (*sic*) quando sarano asegniatj al monte daro la rendita [1]).

Anchora mi truovo vechio e non poso piu valernj di mia idustria (*sic*) e o pagato piu chio nono potuto impero mi truovo di questa graveza che alpresente veghia (*veglia*) ff sej ss due p(*er*) abacho ff 6 ss 2.

Io mi rachomando ale vostre buone choscienzie e sapete certamente chio o di rendita lano del monte quelo che rendono i sopra detj danarj

ff 134 ss 7 d — [2]).

---

[1]) Hat wohl Bezug auf Kapitalseinzahlungen, die seit 1439 in den Monte comune geleistet, wovon aber zur Zeit der Verfassung der Portata noch immer keine Zinsrente flüssig gemacht war (vergl. einen ähnlichen Posten in der dritten Portata S. 517 Anm. 1). Sie ergänzen den in den vorhergehenden Posten ausgewiesenen Besitz Brunelleschis an Obligationen des Monte comune.

[2]) Dieser Betrag, wie alle übrigen Posten der letzten Columne von der Hand des Catasterbeamten ausgesetzt, bildet die Summe dieser Posten und repräsentiert die aus den einbekannten Staatsschuldbeträgen fliessende Zinsrente Brunelleschis, deren Feststellung er ja im letzten Alinea seiner Portata selbst der Catasterbehörde überlässt.

IV.

Vermögenseinbekenntnisse Andreas di Lazzaro Cavalcanti (1412—62), des Adoptivsohnes und Erben Brunelleschis.

1 [1]).

Alnome didio amen addi 31 di maggio 1433.

Questa ela sustanzia dandrea djlazzero dj cavalchante dabugiano.

Nono ne chasa ne masserizia in firenze opadre e madre edue fratteglj disfattj per la guerra.

Tutta lasustanzia chio (*ch' io ho*) sono fiorinj dugento iquad(*or*)arj o avere da filippo dj S(*er*) brunellescho dj lavorj cho (*sic*) o fattj achosimo de medjcj e adaltrj cittadinj djntaglj djmarmo e insanta liperata sono istato choluj annj 16 [2]).

Nono chatasto sono abugiano alestimo . . . . . ff 200

Torno chonfilippo dj s(*er*) brunellescho neldrago djsan giovannj [3]).

---

[1]) Archivio di Stato, Portate a. a. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago t. 474, p. 182. Schon veröffentlicht in Facsimile bei Pini und Milanesi, Scrittura d'artisti, Firenze 1869, No. 35.

[2]) Wenn in der Zahlenangabe hier kein Irrtum von seiten Andreas vorliegt, so wäre er seit seinem fünften Jahre im Hause Brunelleschis erzogen worden. In der That sagt ja auch dieser in seiner ersten Portata, er habe ihn alevato insino da piccolo (siehe oben S. 511 Anm. 3). Bezüglich der von Andrea hier erwähnten Arbeiten vergleiche man das S. 519 Anm. 1 Ausgeführte.

[3]) Vergl. hierzu S. 518 Anm. 1.

2 [1]).

Almone didio addj XXXI dagosto 1442.

Quartiere di sco (*sancto*) giovannj gonfalone del dragho. Raportasi p(*er*) me andrea dilazzero djchavalcante ischarpellatore.

Dinanzi davoi signori diecj chons(*er*)vadori e aumentatorj della nuova gravezza.

Io andrea djlazzero sop(*r*)adetto no(*n*)ebbi djcatasto alchuna chosa et dj cinquina eb(*b*)i uno fiorino e ricrescimento (das letzte Wort durchstrichen). Avisando lavostra signoria cheio andrea sopradetto no(*n*)ebbi mai ne ho alchuna sustanza almondo e sono dabuggiano dival di nievole e i(*n*) firenze sono senpre tornato e torno chon altrui e questo e chon filippo di s(*er*) brunellescho ilquale ma allevato i(*n*) fino dapicholo fanculio (*sic* [2]) edo (*ed ho*) briga assai dig(*n*)adagnarmi lavita etquesto e ilproprio vero etho fede che alle vostre rivere(*n*)ze sara rachomandata lamia poverta [3]).

Io andrea dilazzero sopradetto mitruovo deta danni trenta.

Ho di cinquina fiorino uno e ricrescime(*n*)to (die beiden letzten Worte durchstrichen).

3 [4]).

Q(*uartiere*) S(*an*) giovanni g°(*nfalone*) dragho.

filippo dj s(*er*) brunellescho lippi prestanziato in detto gonfalone diprimo chatasto ebbe fiorini cinque esoldj sette danari tre ebbe di diecina nuova fiorinj tre

---

[1]) Archivio di Stato. Portate a. a. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago t. 624, p. 153. Zuerst veröffentlicht bei Gaye I, 142.

[2]) Die Worte: sono senpre tornato e torno con . . . filippo di ser Brunellescho bezeugen unzweifelhaft, dass Andrea auch noch zu dieser Zeit im Hause Brunelleschis lebte. Vergl. S. 518 Anm. 1.

[3]) Das in diesen Zeilen enthaltene Armutsbekenntnis ist wohl cum grano salis zu nehmen und unter die Rubrik der in den Vermögensfassionen so gebräuchlichen Klagelieder zu setzen, die zu dem Zwecke angestimmt wurden, um die Catasterbehörde zu einer möglichst glimpflichen Steuerbemessung zu bestimmen.

[4]) Undatiert, aber mit anderen Portate des Viertels S. Giovanni, Gonfalone Drago von 1446 (gewöhnliche Zeitrechnung 1447) in demselben Bande

ebbe didispiacente fiorinj quatro e soldj dodiej danarj undiej esanza isgravo [1]).

Rapporto fatto p(*er*) me Andrea djlazzero djchavalchante maestro discharpello herede difilippo di s(*er*) brunellescho sopradetto charta p(*er*) mano di s(*er*) bartolom(*m*)eo del maestro antonio dasanto miniato.

In prima una chasa cho(*n*) masserizie p(*er*) suo abitare posta nel popolo disanto michele berteldj daprimo via dichomune desechondo miglorotto dantonio mjglorottj e da terzo edaquarto antonio di cristofano tessitore didrappj . .

Anchora ha in sulmonte chomune difirenze iscrittj fiorinj tremila dugento venti cinque R 108. 16. 10

Anchora ve dipaghe sostenute dal 1419 al 1423 fiorini sesanta sej tratti ale cento cinqua(*n*)totto migliaia . . . . . .

Anchora ha almonte vecchio fiorinj cento trenta cinque debuoni . . . . . R 3. 16. —

Anchora ebbe daccatto delle quaranta migliaia fiorinj tre.

Queste sono lesustanze chesono rimase difilippo di s(*er*) brunellescho lippi trattone ileghattarj deltestamento etutte laltre ispese fatte [2]) pregovi visieno rachomandate choncio sia chosa cheio andrea sopradetto p(*er*)me medesimo sono uno povero gharzone chon-

---

(t. 679, p. 405) vereinigt, also aus diesem Jahre stammend. Auch ihr Text macht es unzweifelhaft, dass sie kurz nach Brunelleschis Tode verfasst wurde. Zuerst veröffentlicht von Gaye I, 144.

[1]) Ueber die Bedeutung der hier, sowie schon in den vorstehenden Portate vorkommenden Benennungen der verschiedenen Vermögensabgaben, als cinquina, decina, dispiacente, valsente, aggravo und sgravo vergl. Canestrini, l. c. p. 181 sqq. und 296.

[2]) Hiernach hatte Brunelleschi in seinem Testamente auch Legate ausgesetzt — für wen und in welcher Höhe bleibt im Dunkeln, da ja bekanntlich jenes bisher nicht aufgefunden werden konnte (vergl. indes oben S. 405 Anm. 4). Immerhin blieb noch für den Universalerben nach seiner obigen Aussage ausser dem Wohnhaus des Verstorbenen unter Zuzählung eines Rückstandes an Zinsen in der Höhe von 66 Gulden, die schöne Summe von etwas über 3400 Gulden in

filippo allevato esolamente elmio desiderio
e di potere fare honore alla sua buona me-
moria siavi rachomandata . . . . . 112. 12. 10[1]).

4[2]).

÷ Qu(*artiere*) Sco (*Sancto*) giovannj g^{o}(*nfalone*) dragho.

Sustanze d' andrea dilazzero dichavalcante maestro discharpello.

Io ho nella p(*r*)esente diecina firinj (*sic*) 3 ss 8 d 9 resto p(*er*) lo sgravo in fiorinj 3 ss 1 d 6.

Io ho una chasa emasserizzie posta nel popolo dj santo michele berteldj dap(*r*)imo via publicha dasecondo edaterzo antonio dj cristofano tesse drappi daquarto miglorotto dantonio miglorottj laquale ho appigionata afilippo dj francescho maringhi[3]) onne dipigione lanno fiorini dodicj . . . . . fi 12

Ete(*n*)ghone una casa dandrea djlapo guardj in borgho allegri Qu(*artiere*) Sco (*Sancto*) giovannj g(*onfalone*) chiavj anne dam(*m*)o fiorini tredici lanno.

Disse ilprimo chatasto i(*n*) filippo di s(*er*) brunellescho lippi ebene dichatasto fiorini 5 ss 7 d 3 eio andrea sopradetto sono sue herede[4]).

Staatsschuldscheinen als Vermächtnis übrig. Da der von Brunelleschi in seiner letzten Portata vom Jahre 1442 angegebene Besitz an letzteren insgesamt nahe an 3100 Gulden beträgt, so folgt hieraus, dass er noch in seinen letzten vier Lebensjahren nicht unbedeutende Ersparnisse zu machen in der Lage war.

[1]) Diese Summe der Zinsrente, wie auch die in derselben Reihe vorhergehend ausgesetzten Teilbeträge derselben sind von der Hand des Catasterbeamten eingetragen.

[2]) Ohne Datum, aber mit anderen Portate des Viertels S. Giovanni, Gonfalone Drago von 1451 in dem gleichen Bande (t. 751, p. 256) vereinigt, daher aus demselben Jahre.

[3]) Es ist dies das von Brunelleschi geerbte Wohnhaus, wie sich aus dem Vergleich mit der entsprechenden Angabe in der vorhergehenden Portata Andreas ergibt.

[4]) Die vorstehende Portata ist nicht vollständig; es fehlt die Angabe der von Brunelleschi ererbten Rententitel und des übrigen activen und passiven Vermögensstandes.

5 [1]).

Q(*uartiere*) Sco (*Sancto*) giovannj Go(*nfalone*) dragho.

Andrea djlazzero djchavalcante herede in tutto [2]) p(*er*) testamento dj filippo dj s(*er*) brunescho (*sic*) lippi disse il p(*r*)imo chatasto i(*n*) filippo sop(*r*)adetto ebene fi 5 ss 7 d 3 djce la cinquina i(*n*) me andrea sop(*r*)adetto ecosi ilvalsante

o dj cinquina . . . . . fi 3 ss 3 d 7
o dj valsente . . . . . fi 6 ss 5 d 8

Sustanze

Una chasa chomaserizie p(*er*) mio abitare e p(*er*) la mia famiglia posta nelpopolo djsanto michele berteldj dap(*r*)imo via dj chomune da secondo edaterzo antonio dicristofano tessitore didrappi da 4 miglioretto dantonio migliorottj (Hierzu in margine die Bemerkung des Steuerbeamten:) Dal 27 dj filippo dj s(*er*) brunellescho go(*nfalone*) detto 212 p(*er*) suo uso [3]).

Crediti dj monte

Truovomi iscritti i(*n*) sulmonte delcomune djfirenze che djcono i(*n*) filippo dj s(*er*) brunellescho lippi delquale io sono erede sanza alcuna condizione cholmo quatro i(*n*) tutto fiorinj tremila cento venti fi 31 020 (*sic*) [4]) R 624. — —

---

[1]) Undatiert, aber im gleichen Bande (t. 825, p. 211) mit anderen Portate desselben Viertels und Gonfalone vom Jahre 1457 enthalten, also der gleichen Zeit angehörend. Da die Vermögensbekenntnisse im Laufe des Monats Februar gemacht werden mussten, so fällt der Cataster dieses Jahres nach heutiger Zeitrechnung schon in das Jahr 1458 (siehe Canestrini, l. c. p. 171).

[2]) Andrea erklärt hierdurch ausdrücklich, dass er Universalerbe von Brunelleschi sei.

[3]) Vergl. S. 525 Anm. 3.

[4]) Vergl. vorstehende Anm. 2. Welche Bedeutung das: cholmo quatro (quarto?), das auch beim folgenden Posten vorkommt, haben könne, ist unerklärlich. Es so auslegen zu wollen, als sei Andrea nur zu einem Viertel an der Erbschaft beteiligt, geht sowohl des letzteren Umstandes halber, als wegen

Ancora unaltro credito i(*n*) me andrea djlazzero djchavalca(*n*)te il quale sono (*sic*) ditratti delcredito djfilippo sop(*r*)adetto i(*n*)fino nel 48. per sodare la dota della donna mia chomeappariscie p(*er*) libri delmonte coluno quatro fiorinj duemila settecento sessantasej . . . . . fj 2766 [1]	R 573.	4.	—
Ancora mitruovo djpaghe dideti crediti djsettenbre edj gennaio fiorinj cento sette ss sei d 1 . . . . . fj 107 ss 6 d 1	R 64.	10.	—
R 125 dimile del 63 [2]	R 10.	—	—
Ancora ho avere da charlo djbartomeo (*sic*) delcrigia richattiere fiorinj trentatre djpannj della donna gliavevo dati ave(*n*)dere il quale efallito gia fa dueannj esuoi sindachi gliannno venduto uno podere i(*n*) mucello apagholo machiavellj. ep(*er*) che fondo dotale il detto pagholo nevuole ess(*er*) sodo esomme apiato ala mertantia (*sic*) [3] onde io glistimo pocho oniente emai ne pote avere nulla . . . . . fj 33	R 20.	—	—
Ancora ho avere da b(*e*)rnardo djgiovannj mavovelli fiorinj undjcj larghi dequali los-			

der entgegenstehenden Angaben in den früheren Portate Andreas nicht an. Der Unterschied von rund 300 Goldgulden zwischen der hier als Gesamtsumme des Rentenbesitzes Brunelleschis angegebenen und jener Zahl, die sich dafür aus der Summierung aller Einzelposten in der Portata vom Jahre 1446 ergibt, ist wohl so zu erklären, dass Andrea seither einen Teil davon, der jenem Betrag entspricht, veräussert haben mochte.

[1]) Es handelt sich hier um den durch Einzahlung in den Monte comune sichergestellten Betrag der Mitgift von Andreas Gattin, wie dies dazumal in Florenz allgemein üblich war. Die nähere Bestimmung: il quale è ditratto del credito di Filippo sopradetto infino nel 48, ist nicht etwa so zu verstehen, als ob ein entsprechender Teil des auf Brunelleschi eingetragenen Staatsschuldbetrages dafür vinculiert worden sei — denn für beide Posten wird ja der volle Zinsbetrag ausgesetzt —, sondern dahin zu deuten, dass der Posten schon seit dem Jahre 1448 (vermutlich dem Zeitpunkt der Verehelichung Andreas) für sich vom Credit Brunelleschis abgesondert, in den Monte comune aufgenommen sei.

[2]) Ein Posten, dessen Bedeutung wir nicht aufzuklären vermögen.

[3]) Il tribunale della Mercanzia, in dessen Rechtskreis u. a. auch die Bankerotte gehörten.

s(*er*)vj djgrazia edamore gia fa ammj cinque egli a padre nolo posso gravare inavere lovoluto fare pigliare no(*n*) uemodo (*non n'è modo*) p(*er*)do lamico edanarj parmj ess(*er*)ne fuori [1]) . . . . . fj 11 R 13. 10. —

Tenghо una fanciulla dasigna schiavonia [2]) laquale eb(*b*)i da brtolo (*sic*) dap(*r*)ato chostom(*m*)j p(*er*) nolo espese fatte nelviaggio fiorinj nove larghi i(*n*)sino adj 10 djluglio 1456 sensale fu nofri dj s(*er*) choluccio sentale (*sic. sensale?*) edeta dammj undjcj R 1305. 4. — [3])

Qui dappie p(*er*) oss(*er*)vare ivostrj chomandamenti vifa(*ro*) nota dalchunj benj posti nel chomune dj buggiano djstretto dj firenze djlu(*n*)gi miglia 28 iquali o (*ho*) p(*er*) redita djlazzero mio padre che morj nel 1451 i qua(*li*) benj furono dj chavalcante su(*o*) padre emio avolo esenpre anno avuto lestimo delchomune dibuggiano chome p(*er*) libri chontinovi sivede e dov(*r*)i su destimo soldj due . . . . . ss 2

Hier folgt die Aufzählung der ererbten Güter im einzelnen: eines Hauses, einiger Stücke

---

[1]) Die Schuld eines säumigen Freundes, den Andrea zur Strafe nicht einmal in den Schuldturm setzen lassen darf, weil er einen alten Vater zu ernähren hat! Er ergibt sich in den Verlust von Freund und Geld.

[2]) Die Stadt Sign (Sinj) in Dalmatien. Nicht allein der Orient, sondern selbst schon die Ostküste des Adriatischen Meeres lieferte Florenz im Mittelalter und bis tief in die Renaissancezeit seine Sklaven. Vergl. hierüber Zanelli, Le schiave orientali a Firenze nei secoli XIV e XV. Torino 1885. p. 36.

[3]) Summe der auf der ersten Seite der Portata in der letzten Reihe ausgesetzten Rententeilbeträge. Warum diese hier mit so horrenden Ansätzen beziffert sind (so z. B. nach den aus der Erbschaft Brunelleschis stammenden 3120 Gulden Staatsobligationen mit 624 Gulden, nahezu dem Sechsfachen des für die gleiche Summe in der Portata Andreas vom Jahre 1446 vorkommenden Rentenbetrags), ist unerfindlich. Dass darunter nicht etwa Lire gemeint sein können, ergibt sich aus dem weiter unten vorkommenden Ansatz von 200 Gulden — als kapitalisiertem Betrag der jährlichen Ausgaben von 14 Gulden, dem Unterhalt pro Person, wie er von der Steuerbehörde festgestellt war.

Ackerlandes und zweier Weingärten, deren
Rente zusammen angegeben ist mit . . R 92. 8. 10

Die Portata schliesst sodann mit folgenden Daten:

		boche			
Andrea dilazzero dichavalcante deta annj		45	R	200.	— —
Mona fia mia donna dannj		23	R	200.	— —

quando vipiacesse chiarire o saldare alcuna
cosa seio no(*n*) fussi i(*n*) firenze fatelo asapere
a ghoro djcino rime(*n*)datore elnj mavjsera
eio saro subito djnanzi avvoj.

V.

Bestimmungen für die Aus-

1.

Bauprogramm vom

Copia 1420.

Qui apresso faremo menzione di tutte le parti, che si contengono nel modello, fatto per exempro della cupola magiore; laquale cupola ne detti modi e forma si dee murare:

(*1.*) Inprima la cupola da lo lato di drento lungha a misura di quinto acuto, nelli angoli e (Guasti und Moreni: *sia*) grossa nella mossa da pie braccia $3^{3}/_{4}$ e piramidalmente si murі, sicche nella fine congunta (*congiunta*) con l'occhio disopra, che a (*ha*) a essere fondamento e basa della lanterna, rimangha grossa braccia $2^{1}/_{2}$.

(*2.*) Faciasi un altra cupola di fuori sopra questa per conservalla (*conservarla*) dallo umido, e perche la (*ella*) torni piu magnifica e gonfiata; e sia grossa nella sua mossa da pie braccia $1^{1}/_{4}$ e piramidalmente seghui (Guasti und Moreni: *segua*), che insino allo occhio rimangha braccia $^{2}/_{3}$.

(*3.*) El vano, che rimarra da l'una cupola al'altra sia da pie braccia 2, nelquale vano si metta le scale per potere cercare tutto

---

[1]) Nach dem von Frey in seiner Ausgabe der Biographie Manettis (S. 88) aus der Originalhandschrift wiedergegebenen Text. Soweit die Lesarten für das Programm von 1420 bei Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, doc. 51 in einer den Sinn beeinflussenden Weise von dem Text bei Frey abweichen, sind sie (wie diejenigen Morenis in seiner Ausgabe des Manetti) in

V.

führung der Domkuppel.

1.

April 1420 (vgl. ob. S. 71[1]).

Abschrift 1420[2]).

Im Folgenden sollen alle Bestandteile aufgezählt werden, aus welchen das als Vorbild (Muster) für die Hauptkuppel hergestellte Modell zusammengesetzt ist; besagte Kuppel soll auf folgende Art und Weise gemauert werden:

(*1.*) Erstens: an ihrer Innenseite streckt (wölbt) sich die Kuppel nach dem Mass eines Bogens empor, der aus $^4/_5$ ihrer (grössten) Spannweite construiert ist; in den Ecken ist (sei) sie an ihrem Beginn am Fusspunkt $3^3/_4$ Ellen stark und werde in abnehmender Dicke aufgemauert, so dass sie an ihrem obern Ende, wo sie die Scheitelöffnung umschliesst, die als Fundament und Grundlage für die Laterne zu dienen hat, eine Stärke von $2^1/_2$ Ellen behalte.

(*2.*) Ueber dieser stelle man eine andere Kuppel von aussen her, um sie vor Feuchtigkeit zu bewahren und damit sie prächtiger und von vollerer Form erscheine; und sie sei an ihrem Beginn am Fusspunkt $1^1/_4$ Ellen dick und werde in abnehmender Stärke fortgeführt, so dass sie am Scheitelring $^2/_3$ Ellen dick bleibe.

(*3.*) Der Hohlraum, der von einer Kuppel zur andern sich ergeben wird, sei am Fusspunkt 2 Ellen weit; in diesen Hohlraum

---

Parenthese beigefügt. Die sonstigen Zusätze zwischen Klammern in Cursivschrift betreffen die Erklärung von Wörtern ungewohnter Schreibart oder veralteter Bedeutung.

[2]) Uebersetzung.

tra l' una cupola e l' altra, e finisca el detto vano a l' occhio di sopra braccia $2\frac{1}{3}$.

(*4.*) Sieno fatti 24 sproni, che 8 ne sieno negli angoli et 16 nelle faccie, cascuno (*ciascuno*) sprone negli angoli grosso dappie braccia 7. Dalla parte di drento e di fuori nel mezo di detti angoli in cascuna faccia sia due sproni, cascuno grosso dappie braccia 4 e lunghe insieme le dette due volte e piramidalmente murate insieme insino alla somita dello occhio inchiuso da la lanterna per ighuale proporzione.

(*5.*) I detti 24 sproni con le dette cupole sieno cinti intorno di 6 cerchi di forti macigni e lunghi e bene sprangati di ferro stagnato; e di sopra a detti macigni catene di ferro, che cingano dintorno la detta volta con loro sproni. Assi (*si ha*) a murare di sodo nel prencipio braccia $5\frac{1}{4}$ per alteza, et poi seghano (*seguano*) gli sproni, e dividansi le volte.

(*6.*) El primo e secondo cerchio [*sia*] alto braccia 2, el terzo et $\frac{1}{4}^{o}$ (*quarto*) alto braccia $1\frac{1}{3}$, el 5° e 6° cerchio alto braccia 1; ma el primo cerchio dappie sia oltre accio (*a ciò*) afforzato con macigni lunghi per lo traverso, si che l' una volta e l' altra della cupola si posi in su detti macigni.

(*7.*) E nella alteza d' ogni braccia 12 o circa delle dette volte sieno volticiuole a botti tra l' uno sprone et l' altro per andito alla detta cupola, e sotto le dette volticiuole tra l' uno sprone e l' altra sieno catene di gnerca (*quercia*) grosse, che leghino e (*i*) detti sproni e cingano la volta drento, e in su dette quercie una catena di ferro.

(*8.*) Gli sproni murati tutti di pietra di macigno e pietra forte e le facie della cupola tutte di pietra forte, leghate con isproni insino all' alteza di braccia 24, e da indi in su si murri di mattoni o di spugnia, secondo che si diliberra per chi allora l' ara (*l' arrà*) affare, piu leggieri che pietra.

(*9.*) Faciasi 1° (*uno*) andito di fuori sopra gli occhi, che sia di sotto inbeccatellato, con parapetti straforati e d' alteza di braccia 2

lege man die Treppen, um alles nachsehen zu können, zwischen den beiden Kuppeln, und es endige besagter Zwischenraum an der Scheitelöffnung in einer Weite von $2\frac{1}{3}$ Ellen.

(4.) Man führe 24 Sporne (Rippen, Streben) auf, 8 davon in den Ecken und 16 an den Flächen der Kuppel, jeder Ecksporn sei an seinem Fusspunkt 7 Ellen stark. An der Innen- wie Aussenseite seien zwischen je zwei Ecken an jeder Fläche der Kuppel zwei Sporne, jeder am Fuss 4 Ellen stark, und sie seien mit beiden besagten Gewölben gleichlang und man mauere sie zugleich mit diesen, in gleichem Verhältnis verjüngt, bis zur Höhe des Scheitelringes, der von der Laterne umschlossen wird.

(5.) Besagte 24 Sporne mitsamt den beiden Kuppeln seien rings umgürtet von 6 Ringen von starken und langen Macignoquadern, die mit Spangen aus verzinntem Eisen gut miteinander zu verbinden sind; und über diese Macignoringe lege man eiserne Ketten (Anker), welche die genannten Gewölbe mit ihren Spornen rings umschliessen. Am Beginn soll bis auf die Höhe von $5\frac{1}{4}$ Ellen voll gemauert werden, und dann erst möge mit den Spornen begonnen und mögen die beiden Wölbungen geteilt werden.

(6.) Der erste und zweite Steinring sei 2 Ellen hoch, der dritte und vierte $1\frac{1}{3}$ Ellen, der fünfte und sechste 1 Elle; aber der erste Steinring am Fusse der Kuppel sei überdies verstärkt durch lange Macignodurchbinder, so dass beide Kuppelgewölbe auf diesen aufsetzen.

(7.) Und in der Höhe von je ungefähr 12 Ellen spanne man zwischen den beiden Kuppelwölbungen im Umgang (Hohlraum) der Kuppel kleine Tonnengewölbe von einem Sporn zum andern, und unter diesen Gurtbogen bringe man von einem Sporn zum andern starke Kränze (Ringe) von Eichenholz an, damit sie besagte Sporne verbinden und das Kuppelgewölbe im Innern umgürten, und auf die genannten Eichenkränze lege man einen Eisenreif.

(8.) Bis auf die Höhe von 24 Ellen mauere man die Sporne ganz aus Macigno und Pietra forte und die Flächen der Kuppel im Verband mit den Spornen ganz aus Pietra forte, und von da an höher hinauf mauere man mit Backsteinen oder Tuffstein, die leichter sind als Stein, — je nachdem es derjenige, welcher den Bau dazumal auszuführen haben wird, bestimmen wird.

(9.) Aussen führe man über den Rundfenstern (des Tamburs) einen Umgang herum, welcher auf Kragsteinen ruhe, mit durch-

in circa, all' avenante delle tribunelle di sotto; o veramente due anditi, l' uno sopra l' altro, insuuna (*in su una*) cornicie bene ornata; e l' andito di sopra sia scoperto.

(*10.*) L' aque della cupola terminino in su una ratta di marmo, largha braccia $^1/_3$, e gietti l' aqua in doccie di pietra forte, murate sotto la ratta.

(*11.*) Faciasi (Guasti: *facciansi*) 8 creste di marmo agli angoli nella superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, alti braccia 1 sopra la cupola, scornicate (*scorniciate*) e a tetto (Moreni: *a catetto*), larghe braccia 2 di sopra, siche braccia 1° (*una*) sia dal colmo della (*alla*) gronda da ogni parte, e muovansi piramidali dalla mossa loro insino al fine [1]).

(*12.*) Murinsi le cupole nel modo di sopra sanza alcuna armadura, masime insino a braccia 30; ma da indi in su in quel modo che sara consiglato e diliberato per que maestri che l' aranno a murare e da braccia 30 in su, secondo sara allora consiglato [2]), perche nel murare la pratica insegnia quello che sa (*si ha*) a seghuire.

finis.

2.

Aenderungen am ursprünglichen Bauprogramm

(*1.*) Che sedici sproni, cioè due per ciascuna faccia della cupola, dove altra volta si diliberò che fossero di grosseza di braccia quattro l' uno da lato di fuori, per levar via carico superfluo, si faccino di braccia tre l' uno da la parte di fuori.

(*2.*) E che le cupole, ove altra volta si diliberò si facessono

---

[1]) Die Eckrippen oder Kämme haben in der Ausführung der obigen Bestimmung des Bauprogramms widersprechend, von oben bis unten die gleiche unverjüngte Breite erhalten.

brochener Brüstung von ungefähr 2 Ellen Höhe, nach dem Muster der untern kleinen Kuppeln; oder aber zwei Umgänge übereinander, auf einem schön geschmückten Gesimse ruhend; und der obere Umgang sei unbedeckt.

(*10.*) Das (Regen-) Wasser laufe von der Kuppel in einer marmornen Traufrinne von $^1/_3$ Elle Breite zusammen, und diese ergiesse es in Wasserspeier von Pietra forte, die unter der Traufrinne gemauert sind.

(*11.*) Man mache 8 Marmorrippen an den Kanten der Oberfläche der äussern Kuppel, so stark wie erforderlich, 1 Elle hoch über die Kuppel vorragend, mit einem Gesims verziert und abgeschrägt, zuoberst 2 Ellen breit, so dass sich von der Firstlinie zum Traufrand nach jeder Seite 1 Elle an Breite ergebe und sie (d. h. die Marmorrippen) sollen sich von ihrem Fusspunkt bis zum obern Ende verjüngen.

(*12.*) Man mauere die Kuppeln in der angegebenen Weise ohne irgend welches Traggerüste höchstens bis zur Höhe von 30 Ellen; von da an aufwärts aber in der Art, wie es jene Meister anraten und beschliessen werden, die sie aufzuführen haben werden, und von 30 Ellen angefangen höher hinauf, wie es dazumal beschlossen werden wird, denn beim Mauern lehrt die Praxis, wie man fortzufahren habe.

Ende.

2.

vom 13. März 1422 (vergl. oben S. 82 und 90) [3]).

(*1.*) Man mache die 16 Sporne, d. h. je zwei auf jeder Fläche der Kuppel, für welche ursprünglich eine Stärke von je 4 Ellen auf der Aussenseite festgesetzt worden war, um überflüssige Belastung zu vermeiden, jeden auf der Aussenseite 3 Ellen stark.

(*2.*) Und man führe die beiden Kuppeln, für welche früher be-

---

[2]) Von: e da braccia . . . bis: consiglato überflüssige Wiederholung im Text.

[3]) Der Text von 2 und 3 nach Guasti, doc. 52 und 75.

di pietre per insino a l' alteza di braccia XXIIII°, per levar via el troppo carico e peso, si faccino di pietra per insino coperto sopra i cardinali degli usciuoli s' anno a murare al presente, che sarà circa di braccia dodici alto dalla mossa delle cupole: e da indi in su si murino di quadroni, cioè mattoni.

3.

Aenderungen bezw. Ergänzungen zum ursprünglichen

(*1.*) In prima, che in sul secondo andito della cupola maggiore, dove al presente è fatto la catena de' macigni, in ongni faccia di detta cupola si facci uno occhio di diamitro d' uno braccio, per comodo di fare ponti al musaicho s' a (*si ha*) a fare, o d' altro lavorio, e per veduta del tempio, e per moltri altri cittadini (*?*) [1]). Et che l' andito d' andare al detto occhio sia largho braccia uno e uno octavo, e alto braccia tre e uno octavo, e non più. Et niente di meno, per più sicurtà, per ora si rimuri detta forma sodo, sì che per a tenpo si possa smurare per poterlo aoperare a detti bisogni.

(*2.*) Anchora, che sopra i cardinali degli usciuoli che sono sopra 'l detto secondo andito, per perfectione del cerchio che gira intorno la cupola di fuori, acciò che detto archo vivo (*?*) sia intero e non rotto, si muri di mattoni in atto d' archo, di grosseza quanto è la detta cupola di fuori, e su a alto braccia uno o circha. Et se mai paresse che detta agiunta mostrasse rustica a l' occhio, o impedisse l' andito e schale, si possa, fatto la cupola, disfare detta agiunta, accio chè con più sicurtà si possa guidare a murare la cupola in sino alla fine.

---

[1]) Guasti vermutet in dem letzten Wort einen Lese- bezw. Schreibfehler, etwa anstatt: comodi. In diesem Sinne ist er in unserer Uebertragung richtig gestellt.

stimmt worden war, dass sie bis zur Höhe von 24 Ellen in Stein zu mauern seien, um jede Ueberlast zu vermeiden, nur bis zur Abdeckung über den Oberschwellen der kleinen Thüren, welche eben jetzt gemauert werden sollen, in Stein aus, was ungefähr 12 Ellen hoch über dem Fusspunkt der Kuppeln sein wird: und von da an aufwärts mauere man sie mit Formsteinen, d. h. Backsteinen.

3.

Bauprogramm vom 24. Januar 1426 (vergl. oben S. 83 u. 92).

(*1.*) Erstens werde auf dem zweiten Umgang der Hauptkuppel, wo gegenwärtig der Ring aus Macignoquadern gelegt ist, an jeder Fläche besagter Kuppel ein Rundfenster von 1 Elle im Durchmesser hergestellt, zu dem Zwecke, um Gerüste für die auszuführenden Mosaiken aufzuschlagen oder behufs anderer Arbeiten, sowohl um das Innere des Tempels übersehen zu können, als zu vielen anderen Zwecken. Und der Zugang zu besagtem Rundfenster sei $1^1/_8$ Elle breit und $3^1/_8$ Ellen hoch und keinesfalls mehr. Nichtsdestoweniger mauere man zu grösserer Sicherheit jene Teile (d. h. Rundfenster und ihre Zugänge) vor der Hand wieder voll aus, so zwar, dass man zur erforderlichen Zeit die Ausmauerung wieder entfernen und jene zu den erwähnten Zwecken benützen könne.

(*2.*) Sodann führe man über den Oberschwellen der kleinen Thüren, die auf dem genannten zweiten Umgang angebracht sind, um die Continuität des Kreisganges, der aussen rings um die Kuppel sich hinzieht, herzustellen, auf dass jener Bogengang ununterbrochen sei, eine Backsteinmauerung im Bogen, so stark wie die besagte äussere Kuppel und ungefähr 1 Elle hoch, auf. Und wenn je diese Zuthat dem Auge roh erscheinen oder für den Umgang und die Treppen hinderlich sein sollte, so kann man sie, nachdem die Kuppel vollendet sein wird, abbrechen und wird indes doch mit grösserer Sicherheit mit dem Mauern der Kuppel bis zu Ende fortzufahren im stande sein[2]).

---

[2]) Der Sinn dieses Absatzes ist uns trotz allen Kopfzerbrechens unerklärlich geblieben. In keinem Falle gestattet er die Deutung auf die kleinen Dach-

(*3.*) Anchora, in ongni faccia della cupola si muri due catene di macigno, di larghezza e alteza di tre quarti di braccio, o meno, che contengha di lungheza quanto è l'una cupola e l'altra, cioè sopra due sproni che vanno nelle faccie. Et sopra dette catene di macigno si pongha una catena di ferro per ciaschuna, che contengha la lungheza de' macigni.

(*4.*) Anchora si facci fare mattoni grandi, di peso di libre venticinque in sino a trenta l'uno e non di più peso; i quali si murino con quello spinapescie sarà diliberato per chi l'arà (*avrà*) a conducere.

(*5.*) E da lato della volta dentro si pongha per parapetto assi che tenghino la veduta a' maestri, per più loro sicurtà; e murisi con gualandrino con tre corde, faccia dentro e sì di fuori.

(*6.*) Non si dicie alcuna cosa de' lumi, perchè s'imagina vi sarà lume assai per gli otto occhi di sotto: ma se pure nel fine si vedesse bisognasse più lume, si puo argomentarlo (*aumentarlo*) dalla parte di sopra agievolmente a lato a la lanterna.

(*7.*) Nè si dicie anchora di farla cientinare; non che non fosse suto (*stato*) più forteza de lavorio, e più bella; ma non sendo principiato, parrebbe, ch' il (*se si*) centinasse al presente, lavorio straordinario da quello ch'è murato, e mostrerebbe altra

---

luken in der äussern Kuppel, die ihm Durm in seiner etwas willkürlichen Uebertragung des Textes und den wenigen erläuternden Worten dazu gibt (siehe dessen „Domkuppel in Florenz" im Jahrgang 1887 der Zeitschrift für Bauwesen S. 370). Sollte es sich etwa um eine Schutzdeckenwölbung über dem zweiten Umgang, die zwischen die beiden Kuppelschalen gespannt werden sollte, handeln? Ausgeführt oder zum mindesten vorhanden ist sie nicht.

[1]) Durm hat (a. a. O. S. 370) überzeugend dargethan, dass die Bestimmungen dieses Punktes auf die zweischenkligen Formsteine für die acht Grate der Kuppel und die Art ihrer Verwendung bei der Aufmauerung dieser letzteren zu beziehen sind. Die Modelle für diese Formsteine werden in der Opera del duomo noch heute aufbewahrt.

[2]) Die obige Deutung der ersten Hälfte von Punkt 5 ist wohl richtiger als bei Durm (er übersetzt: „welche bei grösserer persönlicher Sicherheit den Meistern den Einblick [in die Arbeit?] ermöglicht"). In der zweiten Hälfte

(3.) Ferner lege man in jede der Kuppelflächen, d. h. zwischen je zwei der Sporne, die in sie hineinbinden, zwei Ankersteine von Macigno, von etwa $^3/_4$ Ellen Breite und Höhe, die in der Länge von einer Kuppel(schale) zur andern reichen. Und über diese Macignoankersteine lege man über jeden einen eisernen Anker, so lang als die Macignoanker selbst.

(4.) Auch lasse man grosse Backsteine machen, das Stück 25 bis höchstens 30 Pfund schwer, mit ihnen mauere man fischgrätenförmig, wie es der Leiter des Baues bestimmen wird [1]).

(5.) Und an der innern Seite der Kuppel mache man eine Brustwehr von Brettern, welche zur grösseren Sicherheit der Arbeitenden den Blick (in die Tiefe) abschneidet, sie vom Blick in die Tiefe zurückhält; und man mauere sowohl die innere als die äussere Mauerflucht mit einem dreiarmigen Winkelmass für spitze und stumpfe Winkel [2]).

(6.) Ueber die Beleuchtung wird nichts bestimmt, weil man voraussetzt, dass die acht unteren Rundfenster hinreichend Licht geben werden: wenn man aber schliesslich sehen sollte, dass noch mehr Licht nötig sei, so kann man es leicht von oben neben der Laterne her vermehren.

(7.) Auch wird nicht gesagt (bestimmt), man solle sie (d. h. die Kuppel) mit Lehrbögen einrüsten; nicht als ob die Arbeit auf diese Art nicht solider und jene schöner geworden wäre; aber da sie nicht (in dieser Weise) begonnen wurde, so würde, wollte man nun mit

---

ergibt sich die Bedeutung von „gualandrino", worin wir offenbar eine ältere Form von „calandrino" vor uns haben, in dem in unserer Uebersetzung umschriebenen Sinne aus der folgenden Erklärung des Wortes bei Carena, Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti ed alcuni mestieri. Torino 1851–53. t. II, p. 339: Squadra zoppa, che anche chiamano Calandrino, specie di squadra (Richtmass), le cui braccia girevolmente imperniate possono aprirsi ad ogni sorta di angolo. Questo stromento suole avere anche tre braccia, e serve a prendere i varj angoli, acuto o ottusi, sporgenti o rientranti, delle pietre non rettangolari; und ebendort t. I. p. 124: Calandro. Calandrino, stromento non essentialmente dissimile alla Squadra zoppa, ma formato di tre stecche e perciò acconcio a prendere a un tratto tre lati e i due angoli interposti. Hierdurch ist zugleich die von Durm (a. a. O. S. 370) der in Rede stehenden Stelle gegebene Auslegung als irrtümlich erwiesen.

forma: e anche difficilmente si potrebbe centinare sanza armadura; perchè 'l centinare si lasciò di principio solo per non fare armadura e cet.

(8.) E se presto delle predette cose si piglia partito, si può seguire il lavorio a marzo.

Lehrbögen einrüsten, die Arbeit von dem, was bisher aufgemauert wurde, ungewöhnlich (verschieden) erscheinen und eine andere Gestalt zeigen: und überdies könnte man ohne Standgerüst schwer die Lehrbögen aufstellen; denn nur, um kein Standgerüst machen zu müssen, unterliess man von Anfang her das Einrüsten mit Lehrbögen u. s. f.

(8.) Und wenn man sich rasch über die vorstehenden Punkte entscheidet, so können die Arbeiten im März wieder aufgenommen werden.

VI.

Chronologische Uebersicht der Baugeschichte der Domkuppel.

Erste Periode. Vorbereitungen zum Bau.

(Vergl. hierzu S. 60 ff.)

20.—28. August 1366. Die „acht Meister" entwerfen einen neuen Plan für die Ausführung der noch fehlenden Partien des Domes (Guasti, Santa Maria del fiore, Firenze 1887, p. XCI und doc. 155, 156).

25.—27. October 1367. Derselbe wird durch Bürgerbeschluss als Grundlage für die Fortsetzung des Baues angenommen (Guasti, p. XCV und doc. 189, 190).

19. November 1367. Die Operaj sprechen diesen Beschluss aus und verfügen die Zerstörung aller anderen Modelle (Guasti, p. XCVI und doc. 192, 193).

15. Dezember 1368. Beschluss (Riformagione) der Vorstände der Arte della Lana, wonach vom angenommenen Modell nicht abgewichen werden dürfe und Operaj und Capomaestri sich hierzu bei ihrem jedesmaligen Amtsantritt eidlich verpflichten müssen (Guasti, p. XCVIII und doc. 214).

Dezember 1378. Das letzte Gewölbsfeld des Langhauses wird geschlossen, der vordere Arcadenbogen der Vierung fertiggestellt (Guasti, p. CIII und doc. 291, 294).

20. Juni 1380. Beginn der Fundamentmauerung für die Kuppel (Guasti, p. CVII, doc. 309).

Dezember 1392. Erste Wahl von vier „Officiales Cupolae" (Frey a. a. O. S. 158, Gaye I, p. 536).

1380—1400. Die Vierungspfeiler und die Capellenkränze der drei Chortribünen werden aufgemauert bezw. eingewölbt (Guasti, p. CVIII und CIX).

1397—1400. Die drei übrigen Arcadenbögen der Vierung werden hergestellt (Guasti, p. CIX, doc. 404, 412, 417, 418).

1400—1421. Die Strebemauern und Kuppeln der drei Chortribünen werden aufgemauert (Guasti, p. CX).

Die Kuppel der nördlichen Tribüne wird Anfangs 1408 beendet (doc. 446), die der mittleren wird in der zweiten Hälfte von 1414 begonnen (doc. 471), die der südlichen Tribüne wird am 20. Juli 1421 ausgerüstet (doc. 485).

10. November 1404 gibt Brunelleschi mit Ghiberti und siebzehn anderen Meistern und angesehenen Bürgern ein Gutachten betreffs eines bei der Herstellung der Strebemauern der Chortribünen begangenen Fehlers ab (Guasti, p. CIX, doc. 425).

16. Februar 1406 wird er zugleich mit einigen anderen, worunter auch Ghiberti, seiner Bestallung als „Consiliarius operae S. Reparatae" entbunden (Guasti, p. CXII und doc. 434).

18. Februar 1410 wird über die Vollendung der Rundfenster am Kuppeltambur Beschluss gefasst (Guasti, p. CXIII, doc. 454).

18. April 1413 wird über die Herstellung des obern Gesimses im Innern des Tamburs beschlossen (Guasti, p. CXIII, doc. 467).

19. Mai 1417 werden Brunelleschi zehn Goldgulden angewiesen und am 26. desselben Monats ausbezahlt, für Ratschläge bezüglich der

Ausführung der Kuppelwölbung (Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore. Firenze 1857. doc. 16) [1].

Neben ihm wird auch Giovanni dell' Abaco in der gleichen Frage zu Rate gezogen (doc. 23).

21. Mai u. 9. Juli 1417. Die Schreiner Manno di Benincasa und Andrea di Giovanni erhalten Auftrag, Modelle für die Einrüstung der Kuppel zu fertigen (doc. 21. 24); der erstere wird dafür am 21. Dezember 1418 bezahlt (doc. 22).

15. Juni 1418. Der Schreiner Bart. di Francesco arbeitet nach Angaben des Capomaestro Giovanni d'Ambrogio ein Einrüstungsmodell, wofür er am 31. August desselben Jahres bezahlt wird (doc. 25, 26).

4. August 1418. Ebenso werden Matteo di Leonardo und Vito da Pisa für ein von ihnen verfertigtes Modell zur Einrüstung bezahlt (doc. 27).

20. August 1418. Oeffentlicher Aufruf zur Einreichung von Modellen oder Zeichnungen für die Ausführung der Kuppel (doc. 11). Die Frist dafür wird dreimal, zuletzt bis zum 12. Dezember d. J., verlängert (doc. 12, 13, 14).

31. August 1418. Es werden vier Meister von den Operai deputiert, um der Herstellung des von Brunelleschi, Donatello und Nanno di Banco auszuführenden Modells, wonach die Kuppel ohne Einrüstung einzuwölben wäre, beizuwohnen und darnach ihr Urteil über die Möglichkeit des Verfahrens abzugeben (doc. 17. 19).

23. September 1418. Ghiberti, der ebenfalls Modelle herstellt, erhält dazu vier Handlanger von den Operai zugewiesen (doc. 29).

---

[1]) Die Urkundenhinweise für die nun folgenden Daten beziehen sich sämtlich auf das Buch Guastis über die Domkuppel, nicht auf das für die bisherigen Daten citierte über den Domban.

24. October 1418	werden die vier Maurermeister, die das Modell Brunelleschis und seiner Genossen aufmauerten, für ihre Arbeit bezahlt (doc. 18).
13. Dezember 1418.	Feierliche Versammlung der Vorstände der Arte della Lana, der Operai u. a. m. im Dom, zur Empfangnahme der zur Wettbewerbung einlangenden Modelle (doc. 15).
8. Dezember 1418 bis 19. März 1420.	Aus dieser Zeit datieren die Anweisungen zu Vorschüssen und Bezahlungen an zehn verschiedene Meister für ihre infolge des Concurses vom 20. August 1418 eingereichten Modelle (doc. 31—42).
11. Juli und 12. August 1419.	Unter diesen Daten werden Brunelleschi seine eigenen Auslagen für Material und Arbeit an seinem Modelle vergütet (doc. 20).
11. August 1419	wird Ghiberti für das Material zu seinen Modellen und die Arbeit Bartolomeos di Marco dallo Studio, der sie ausführte, bezahlt (doc. 30).
20. November 1419.	Wahl der Quatuor officiales Cupolae (doc. 1 und 2).
29. Dezember 1419	werden Brunelleschi und seine Genossen für ihre Mühe an dem von ihnen eingereichten Modell mit 45 Goldgulden belohnt (doc. 43).
Dezember 1419 bis April 1420.	In diesem Zeitraum finden die Beratungen der Quatnor della Cupola mit verschiedenen Meistern betreffs der endgültigen Feststellung des Ausführungsmodells statt, infolge deren dann der Auftrag an Brunelleschi und Ghiberti zur gemeinsamen Herstellung des letzteren ergeht, das in der Zeit zwischen dem 8. März und 22. April fertiggemacht wird (doc. 50).
1. April 1420.	Die vorstehend erwähnten Meister werden für ihren sachverständigen Rat honoriert (doc. 46).

1. und 24. April 1420. Brunelleschi und Ghiberti werden für ihr Ausführungsmodell bezahlt (doc. 47, 48, 49).

2. oder 3. April 1420. Oeffentlicher Aufruf von seiten der Quatuor della Cupola zur Beurteilung des endgültigen Modells (doc. 44, 45).

16. April 1420. Ernennung Brunelleschis, Ghibertis und Battistas d'Antonio zu Provveditoren des Kuppelbaues, — Giul. Pesellos und Giovannis di Gherardo da Prato zu ihren Stellvertretern (doc. 71).

15. Juni 1420. Eine Anzahl Handwerker erhalten für ihre zwischen dem 8. März und 22. April zur Herstellung des Ausführungsmodells geleisteten Arbeiten Bezahlung (doc. 50).

Zweite Periode. Bau der Kuppel.

(Vergl. S. 87 ff.)

6. Juli 1418. Geliefertes Holzmaterial für Traggerüste (pontes) zur Kuppelwölbung wird bezahlt (doc. 237).

30. April 1420. Steinmaterial, Holz und Kalk für den Kuppelbau wird bestellt (doc. 238).

15. Juni bis
31. October 1420. Macignoquadern für den ersten Verankerungsring werden geliefert (doc. 182—184).

28. Juni u. 9. Juli 1420. Es werden Ausgaben für die Herstellung von Lehren (cientine) zur Ausbezahlung angewiesen (doc. 170, 171).

7. August 1420. Beginn der Mauerungsarbeiten an der Kuppel (doc. 239).

12. Februar 1421. Die Zahl der Steinmetzen für den ersten in Ausführung begriffenen Macignoring und das äussere Simsband wird vermehrt (Frey, Le vite etc. S. 160, Nr. 25. Der fragliche Urkundennachweis fehlt bei Guasti).

26. Juni 1421. Die eisernen Ankerschliessen für den ersten Macignoring werden bestellt (doc. 185).

18. Juli 1421. Brunelleschi werden für eine neue, verbesserte Hebevorrichtung für Baumateriale, an der schon seit Ende August 1420 gearbeitet wurde (doc. 125), hundert Gulden als Remuneration angewiesen (doc. 123, 124).

21. November 1421. Beginn der Beischaffung des Materiales für den hölzernen Ankerring (doc. 186). Verschiedene Zahlungen dafür werden in der Zeit vom 28. August 1422 bis 9. Dezember 1424 angewiesen (doc. 187—192, Frey a. a. O. S. 180, Anm. 1).

13. März 1422. Beschluss der Bauverwaltung, betreffend die Aenderung einiger Bestimmungen des Bauprogramms vom April 1420 (doc. 52).

21. October 1422. Beginn der Mauerung mit Backsteinen in der Höhe von ungefähr zwölf Ellen über dem Fuss der Kuppel (doc. 241).

15. April 1423. Brunelleschi erhält für die Erfindung einer zweiten Hebewinde zehn Goldgulden Belohnung (doc. 126).

5. Juli 1423. Brunelleschi erhält acht Lire für sein Modell zum hölzernen Ankerring (doc. 175).

27. August 1423. Brunelleschi wird für die Idee und für die (bevorstehende) Ausführung dieses Ankerringes, sowie für sonstige Verdienste um den Kuppelbau mit hundert Gulden remuneriert (doc. 177).

9. August bis
24. September 1423 finden Beratungen der Baubehörde mit Sachverständigen über Modelle für den bewussten Holzring statt (doc. 56, 176, 178, 179).

29. bis 31. März 1424. Meister Eberhard (oder Gerhard) der Deutsche erhält für sein am 6. März bestelltes Modell einer Hebevorrichtung sechzehn Lire (doc. 127, 128).

11. April 1424 werden Giuliano d'Arrigo und Giovanni da

	Prato für Modelle bezw. Zeichnung zum Holzring bezahlt (doc. 181).
7. Februar 1425.	Versammlung von Sachverständigen, wahrscheinlich betreffs der Ausführung des zweiten Macignoringes (doc. 57).
6. Juni 1425.	Beginn des zweiten Macignoringes (doc. 242). Derselbe war Anfangs des nächsten Jahres schon vollendet (doc. 75).
August u. Dezbr. 1425.	Neuerliche Beratungen über die Fortführung des Baues auf Grund von Modellen und Zeichnungen, die ausser den Provveditoren auch von anderen Meistern geliefert worden waren (doc. 58, 59; vgl. auch doc. 75).
4. Februar 1426.	Beschluss der Dombaubehörde, betreffend Aenderungen am Programm vom Jahre 1420, und Fortsetzung des Baues nach den Vorschlägen des Berichtes der Provveditoren vom 24. Januar 1426 (doc. 75).
28. Februar 1426.	Giuliano d'Arrigo, Giovanni dell'Abaco und Giovanni da Prato werden für ihre zu den Beratungen im August und Dezember 1425 und Februar 1426 gelieferten Modelle bezw. Zeichnungen jeder mit zehn Goldgulden belohnt (doc. 60).
11. März 1426.	Brunelleschi und Battista d'Antonio werden angewiesen, die Mauerung nach den Vorschlägen des Berichtes vom 24. Januar auf die Höhe von ½ Elle weiterzuführen (doc. 76).
29. April 1426.	Auf Antrag Brunelleschis und Battistas d'Antonio werden fünfundzwanzig zur Zeit überflüssige Werkleute aus der Arbeit entlassen (doc. 220).
7. Januar 1429.	Brunelleschi und Battista d'Antonio erhalten Vollmacht zur Ausführung des dritten Macignoringes nach dem Entwurf der drei Provveditoren (doc. 193).
22. September 1429.	Brunelleschi und Ghiberti werden beauftragt, ein neues vollständiges Modell des Domes herstellen zu lassen (doc. 61).

29. November 1429
bis 2. Mai 1430 — werden Zahlungen an die dabei beschäftigten Handwerker flüssig gemacht (doc. 62—66).

12. Dezember 1430. — Vierzig am Bau beschäftigte Werkleute und Taglöhner werden entlassen (doc. 229).

23. Januar 1431. — Dem Capomaestro wird Auftrag erteilt, eines der früheren Modelle zu zerstören (doc. 68).

27. Februar 1431. — Neununddreissig Werkleute werden neuerlich für den Bau aufgenommen (doc. 230).

4. Februar 1432. — Der Capomaestro wird beauftragt, das Kuppelmodell Brunelleschis zu zerstören (doc. 69).

27. Juni 1432. — Die drei Provveditoren erhalten Auftrag, ein Modell für den Kuppelschlussring in natürlicher Grösse an Ort und Stelle ausführen und aufstellen zu lassen (doc. 247).

12. August 1432. — Es wird beschlossen, den Schlussring nach dem aufgestellten Modelle auszuführen (doc. 248).

30. October 1432. — Brunelleschi erhält den Auftrag, ein Modell für die Laterne herstellen zu lassen (doc. 250).

27. März 1433 bis
30. Juli 1434. — Aufträge für Zurichtung und Beischaffung von Steinmaterial zum Schlussring und Anweisung der Zahlungen dafür (doc. 253 bis 257).

17. Juni 1434. — Brunelleschi wird die Vollendung des neuen Modells für den Dom samt Kuppel, Laterne und Capellen aufgetragen (doc. 70; vgl. den Auftrag unterm 22. September 1429).

August 1434. — Der Schlussring ist bis auf den Schlussstein vollendet (doc. 259).

19. od. 20. August 1434. — Brunelleschi wird auf Veranlassung der Vorstände der Zunft der Werkmeister (Ars Magistrorum) verhaftet, jedoch noch vor Ende des Monats wieder freigelassen (doc. 116—118).

25. März 1436. Feierliche Einweihung des Domes durch Papst Eugen IV.

30. August 1436. Feierliche Einsegnung der Kuppel (doc. 260, 261).

15. October 1438. Es wird an der Eindeckung der Kuppel mit Ziegeln gearbeitet (doc. 263).

1438. Die vier halbrunden Ausbauten (Aedicula) am Kuppeltambur, über den Vierungspfeilern, sollen laut Beschluss der Dombauverwaltung nach dem Entwurf und Modell Brunelleschis ausgeführt werden (Notiz aus den Spogli Strozziani, citiert bei Nardini, Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del duomo di Firenze. Livorno 1885, p. 93 nota).

28. Dezember 1475 werden Mauerungsarbeiten an der Kuppel (Marmorverkleidung des Tamburs?) unter Leitung des Capomaestro Giuliano d'Andrea ausgeführt (doc. 322).

22. Dezember 1480. Es wird an der Verkleidung des Tamburs auf der Seite gegen S. Maria de'Servi hin unter der Leitung des Capomaestro Giovanni di Salvestro da Montacuto gearbeitet (doc. 336).

7. Februar 1487. Es wird an der Steinbedachung (Rippen?) der Kuppel gearbeitet (doc. 313).

8. November 1507. Die Ausführung des Galerieumgangs an einer der acht Tamburseiten wird beschlossen (doc. 341).

9. Dezember 1507. Simone Cronaca, Giuliano und Ant. da Sangallo, und Baccio d'Agnolo werden mit der Leitung der Arbeiten betraut (doc. 344).

11. Dezember 1508. Baccio d'Agnolo wird zum alleinigen Bauleiter ernannt (doc. 345).

30. Dezember 1513 wird ihm Baccio di Nanni Bigio beigegeben (doc. 347).

9. September 1514. Die Beifuhr von verschiedenen Marmorbestandteilen zur Galerie aus den Brüchen

von Carrara nach Pisa wird vergeben (doc. 349).

24. Juni 1515. Enthüllung des fertigen Galeriemmganges (Gnasti, La Cupola etc. p. 206).

Dritte Periode. Bau der Laterne.

(Vergl. hierzu S. 100 ff.)

30. October 1432. Brunelleschi wird beauftragt, ein Modell für die Laterne nach seiner Idee anfertigen zu lassen (doc. 264).

19. März 1435 und 24. Juli 1436 erhält Antonio Manetti Bezahlungen für seine Arbeit am Modell Brunelleschis (doc. 265, 268).

11. Juli 1436 wird dasselbe von den Banvorstehern besichtigt (doc. 267).

14. August 1436 wird der Taglohn der Handwerker, welche an einem Modelle Ghibertis für die Laterne arbeiten, zu Lasten der Domopera übernommen (doc. 269).

7. September 1436. Die Frist zur Einreichung aller Laternenmodelle wird auf den 15. September festgesetzt (doc. 270).

7. September 1436. Aufruf zur Einreichung von Modellen zu Aufzugsvorrichtungen für das Material zum Laternenbau (doc. 129).

31. Dezember 1436. Unter sechs Modellen und einer Zeichnung, die von fünf Bewerbern eingereicht worden waren, wird dasjenige Brunelleschis mit einigen Aenderungen einstimmig zur Ausführung angenommen (doc. 273).

15. Januar und 5. April 1437 werden Brunelleschi und Battista d'Antonio in Begleitung eines Operajo nach Campiglia entsendet, um Marmorbrüche zur

	Beschaffung des Materials für den Laternenbau ausfindig zu machen (doc. 277, 278).
5. März 1437	werden die von Ant. Manetti zum Concurs gelieferten drei Modelle abgeschätzt (doc. 271).
19. April 1437	wird der Genannte für dieselben bezahlt (doc. 272).
19. April bis 7. Mai 1438.	Zu dieser Frist geht Brunelleschi mit Battista d'Antonio abermals nach Campiglia, um den dort gebrochenen Marmor zu prüfen (doc. 281).
12. und 17. Juli 1438	werden acht Werkmeister nach Campiglia gesandt, um das Marmormaterial in den dortigen Brüchen zu prüfen (doc. 279).
12. November 1438 bis 11. April 1446.	Es werden verschiedene Verträge für die Lieferung und Zufuhr von Marmor aus den Brüchen von Carrara abgeschlossen (doc. 282—289).
21. August 1439.	Brunelleschi und Battista d'Antonio erhalten Auftrag, sich nach Carrara zu begeben und den dort für die Laterne vorbereiteten Marmor zu untersuchen (doc. 283).
12. April 1443.	Die Dombaubehörde erhält Vollmacht, Brunelleschi zum Bauleiter auf Lebenszeit zu ernennen (doc. 93).
28. April und 25. September 1444.	Für das Baugerüst und für Hebevorrichtungen zur Laterne geliefertes Holzmaterial wird bezahlt (doc. 274, 276).
7. Dezember 1445.	Die Vollmacht an die Operaj, Brunelleschi zum lebenslänglichen Bauleiter zu ernennen, wird neuerdings wiederholt (doc. 95).
13. bis 24. März 1446.	Feierliche Einsegnung des Grundsteins und Beginn des Laternenbaus (Guasti, La Cupola etc., p. 201. Baldinucci, Vita di Fil. di Ser Brunellesco etc., p. 126 und 129.

15. April 1446.	Brunelleschis Tod (doc. 96).
11. August 1446.	Wahl Michelozzos zum bauleitenden Architekten der Laterne (doc. 290). Er bleibt bis Ende 1451 in diesem Amt (doc. 296).
18. August 1451	wird über die Art der Herstellung der Strebepfeiler an der Laterne beschlossen (doc. 306).
25. August 1452.	Antonio Manetti wird zum Capomaestro gewählt (doc. 299) und bleibt bis zu seinem Tode (Ende 1460) im Amte.
23. October 1453.	Es wird über den geschweiften Abschluss der Strebepfeiler Beschluss gefasst (doc. 307).
7. November 1453 und 29. April 1454.	Verschiedene Steinhauer werden mit ihrer, sowie mit der Herstellung anderer Quaderstücke beauftragt (doc. 308, 309).
26. Juni 1455.	Die Treppe der Laterne wird einem Steinhauer in Arbeit gegeben (doc. 314).
28. Februar 1458.	Der Goldschmied Bart. Fruosini wird für gelieferte bronzene Treppenstufen bezahlt (doc. 315).
? 1460 bis 23. September 1464.	Bernardo Rossellino del Borra steht dem Bau als Capomaestro vor (doc. 301, 302).
1. November 1464.	Tommaso di Jacopo Suchielli wird zum Bauleiter ernannt (doc. 303).
31. Dezember 1466.	Die bemalten Glasfenster für die Laterne werden an die Mönche von S. Giusto vergeben (doc. 317).
23. April 1467.	Der Schlussstein der Laterne wird feierlich eingesegnet, der Bau damit abgeschlossen. (Vgl. oben S. 104, Anm. 2.)
8. Juni 1467.	Der Bronzeknopf unter der vergoldeten Kugel der Laterne wird an den Bronzegiesser Giov. di Bartolommeo und den Goldschmied Bart. Fruosini vergeben (doc. 325).
2. Dezember 1468.	Derselbe wird, fertiggestellt, abgeschätzt (doc. 328) und die Meister dafür am 24. Dezember d. J. bezahlt (doc. 329).

10. September 1468.	Die Lieferung der vergoldeten Kugel wird an Andr. Verrocchio verdungen (doc. 332).
4. August 1470.	Die Lieferung des vergoldeten Kreuzes wird an den Kupferschmied Paolo di Matteo vergeben (doc. 335).
27. bis 30. Mai 1471.	Aufstellung der Kugel und des Kreuzes auf der Spitze des Laternendaches. (Vgl. oben S. 105. Anm. 1.)

VII.

Zur Baugeschichte des Ospedale degl' Innocenti.

1. Regesten aus den Rechnungsbüchern.

Die nachfolgenden Auszüge sind den „Libri della muraglia" entnommen, welche die Ausgaben für den Bau des genannten Monumentes bis in alle Einzelheiten verzeichnen, und die im Original im Archiv der Innocenti aufbewahrt werden. Aus ihnen lässt sich nunmehr die in vielen Punkten unbestimmte bezw. ganz unbekannte Geschichte ihres Baues in wünschenswerter Vollständigkeit reconstruieren. Es erhalten dadurch die Ausführungen, die wir oben (S. 245 ff.) auf Grund der bisher zur Verfügung gestandenen Quellen über sie zusammengestellt haben, im allgemeinen grössere Klärung, in manchen Punkten aber eine wesentliche Berichtigung [1]).

---

[1]) Der entgegenkommenden Liberalität des Cav. Prof. Pucci, jetzigen königlichen Commissars der Anstalt, verdanken wir es, dass uns diese sowie manch andere Schätze des seither eifersüchtig gehüteten Archivs der Innocenti noch während der Herausgabe unseres Buches zugänglich gemacht wurden, nachdem wir uns vorher lange vergebens darum bemüht hatten. Es drängt uns, dem Genannten für diese vorurteilsfreie Förderung wissenschaftlicher Forschung auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank auszusprechen. Die Resultate, die sich aus dem neuerschlossenen Urkundenmaterial für die Baugeschichte unseres Denkmals ergaben, konnten leider der Darstellung im Context des Buches nicht mehr einverleibt werden. Wir mussten uns begnügen, sie hier im Anhang als Commentar den betreffenden Stellen der Urkunden beizufügen. — Was die Erklärung mancher im Text dieser Documente vorkommenden ungewöhnlichen, namentlich technischen Ausdrücke betrifft, so sind wir dafür dem verehrten Nestor der italienischen Kunstforschung, G. Milanesi, zu wärmstem Danke verpflichtet: er hat uns seine nie versagenden Kenntnisse auch bei dieser Gelegenheit in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt.

Das früheste unserer Bücher ist auf dem Umschlage als „Primo libro di Conti dell' edificazione del nostro Spedale, segnato A, seguita l'anno 1419 e 1420" bezeichnet[1]). Auf dem ersten Blatte zeigt es den folgenden Eintrag: Questo libro edello spedale di sta maria dellj Innocentj inchominciato ascrivere per Andrea di Bonaventura e per me Andrea di domenicho manovalj nel quale siscrivera di molte chose delsopradetto spedale ede (*ed è*) sengnato A. Die beiden Genannten sind die von seiten der Bauherren (Arte della Seta) als Provveditoren bestellten Zunftmitglieder; dem zweiten begegnen wir in dieser Eigenschaft weiter unten noch einigemale (fol. 45^{v}, 55^{v}, 81^{r} und Libro B fol. 32^{r}).

fol. 9^{r}. Richordanza chegliopera j anno alloghato insino a dj 6 daghosto 1419 adambruogio dj lionardo maestro ifondamentj del nuovo spedale chessi (*che si*) debefare hedjfichare perlarte dj p(*or*)ta s(*an*)ta m(*ari*)a il detto Ambruogio debe fare chavare e dettj fondamentj atutte sue spese eriempiere di ghiara dj chalcina . . . (folgt der Einheitspreis).

fol. 9^{v} ist eine Gabe von tausend Goldgulden von seiten des cieppo e laredita di franciescho dimarcho daprato verzeichnet, chessi dovessero paghare quando si principiassi alchuno spedale e luogho per tenere e nutrichare ifanciulj gittadellj, il quale luogho anno principiato nella citta di firenze insulla piaza de servj. Der Betrag soll in drei Raten im November 1419, 1420 und 1421 ausgezahlt werden. — Es ist dies das Legat, das Franc. Datini, der reiche und wohlthätige prateser Kaufherr und Begründer des dortigen, nach ihm benannten Ceppo de' Poveri in seinem am 31. Juli 1410 verfassten Testamente zur Errichtung eines Findelhauses in Florenz vermacht hatte, und das sonach, als ein solches in den Innocenti begründet wurde, ihrem Baufonds zufiel. Siehe die betreffende Stelle des Datini'schen Testamentes bei C. Guasti, Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV. Firenze 1880, vol. II, pag. 275.

---

[1]) Wir geben die Auszüge im Folgenden diplomatisch getreu nach der Schreibweise des Originals wieder (mit Ausnahme der dem Quattrocento geläufigsten Abkürzungen, als p für per, cō für con, i für in u. s. w., die wir ausschreiben), und fügen bloss zwischen Klammern in Cursivschrift die Auflösung der ungewöhnlichen Abbreviaturen, die nötigen Worterklärungen, Ergänzungen und sonstigen Hinweise bei. Die in eckigen Klammern stehenden Jahreszahlen sind von uns hinzugefügt.

fol. 10[v] findet sich ein Vertrag (der früheste) vom 7. August 1419, betreffend die Lieferung von Kalk. Ebendort steht ein Eintrag, wonach im October 1419 schon 124 Ellen Fundamentmauerwerk hergestellt waren.

fol. 14[r] finden sich verschiedene Posten im Gesamtbetrage von Lire 592 soldi 4 verzeichnet, die dem fol. 9[r] genannten Ambrogio di Leonardo, maestro di murare ausgezahlt wurden, u. z. unter dem 24. März 1419[1]): per fattura di trare e riempiere ilprimo fondamento dellavia dovano (*dove hanno*) a stare le cholone delporticho; per 1° (*uno*) pezo di fondamento cioe ilsecondo fondamento dovesanno aporre leportj (*sic*) del porticho diuanzi; per trare e riempiere ij (*due*) pezi dj fondamentj deldormentoro inverso ifratj deservj; am 7. Juni 1420: per trarre e riempiere ij (*due*) pezzi dj fondamentj della chiesa verso firenze, furono bra(*ccia*) 53 luno e chosj laltro; und am 29. Januar 1420: per 2 hopere dj luj e per ij (*due*) dj manovalj per chonpiere ilpilastro secondo eatare (entweder für *ajutare* = helfen, oder *attare* = in Stand setzen, zurichten) fare ilchastello (Zugwinde, Aufzugsgerüst) della p(*rim*)a cholona e rizallo (*rizzarlo*) e rifare laltro chastello. Zu letzterer Frist war also die Versetzung der ersten Säule der Vorhalle, die seit 20. October 1420 auf den Bauplatz geliefert war, vollzogen (s. den folgenden Posten und vgl. fol. 45[v]).

fol. 31[v]: Jachopo dangnolo dj Bono che dasettignano che fa fornace de dare a dj 17 daghosto 1420 ff. (*fiorini*) ventj d(*oro*) Iqualj ebe pernoj . . . . eidettj d(*anar*)j lisiprestano per cheachonducere lecholone e chonco (*concio*, die Werkstücke) diportj (*delle porte*) . . . . edette cholone e chonco alogharono michele lottierj e gorgo (*Giorgio*) dinicholo nostrj hoperaj enonve termine nepena ninna. Dieser Eintrag macht uns unter anderem mit den Bauvorstehern im ersten Baujahr bekannt; der zweite kommt 1425 noch einmal vor (vgl. unten Libr. B fol. 92[v]). Auf den obigen Vorschuss findet sich auf demselben Blatte verzeichnet die Lieferung einer Säule am 20. October 1420, eines Thürgewändes am 23. October 1420, einer Thürschwelle, eines Capitells, einer Base am 14. Januar 1420, von vier Säulen am 24. Januar 1420, einem Thürgewänd und einer Säule im April 1421.

[1]) Im Folgenden sind stets die Datumsangaben der Rechnungsbücher beibehalten, die selbstverständlich der florentinischen Zeitrechnung folgend den Jahresbeginn auf den 25. März setzen.

fol. 43r wird dem Ambrogio di Leonardo am 20. Dezember 1420 unter anderen Posten für geleistete Maurerarbeiten auch einer angesetzt: per XI pilastrj in suchessanno aporre le cholone chessono altj bra(*ccia*) insino alla base . . . (leergelassen) elarghi bra(*ccia*) . . . . che sono bra(*ccia*) 120 quadre (Preisansatz und Summe sind nicht ausgesetzt). Unter den „pilastri" sind offenbar die Sockelplatten für die Säulen der Loggia gemeint.

fol. 45v: Andrea monovellj (*sic*, einer der Provveditoren, s. oben fol. 1r) deavere adj 4 dj genaro 1420 per queste spese per farizare (*far rizzare*) lap(*rim*)a cholona (folgt die Specification der einzelnen Posten) pertutto L(*ire*) 8 s(*oldi*) 8 d(*enari*) 6.

fol. 50r: 1421 Filipo dj S(*er*) Brunelescho horafo de dare a insino a dj . . . dj . . . 1420 ff quindici d(*oro*) lquali d(*anari*) gli stanziorono edeliberarono lioperaj gli fussino datj per suo salario eprovisione dellavorio chomapare alquaderno sta alarte dimano dj s(*er*) Uberto dj martino a c(*art*)e . . . . ff XV.

Darunter: Anne autj adj 21 dj febraio 1420 ff quindici doro per noi da piero lenzi nostro cham(*m*)a(*rlengo*) chomapare posto abj dato in questo ac(*art*)a 41 . . . . . ff XV d(*oro*).

Daraus, dass hier Brunelleschi für das Jahr 1420 ein bestimmter Gehalt ausgezahlt wird, muss geschlossen werden, dass er in diesem Jahre nicht unter die Operai gehörte, da diese ihres Amtes unentgeltlich walteten. — Obwohl das genaue Datum fehlt, ist aus der ganzen Fassung des Eintrags doch zu folgern, dass es sich darin um den ersten Jahresgehalt seit Beginn des Baues handelt.

fol. 55v: Spese per rizare le 3 cholonne coe (*sic*) seconda terza quarta che venefu luna chol chapitello laltre no. (folgen die specificierten Kosten) . . . . . ll (*lire*) V.

Darunter: Amone auto adj 10 di maggio 1421 ll (*lire*) cinque per loro adandrea manovellj (vgl. fol. 1r) e per noj da tomaso di zanobj frosino chammalengho (*sic*) chomapare in questo debj avere ac(*arte*) 61 . . . . . ll V.

fol. 81r: 1422. Ambruogio di lionardo maestro di murare dee avere per insino aquesto di 7 daghosto anno detto ll (*lire*) secento quatordici ss (*soldi*) cinque pli (*piccioli*)[1]) iquali sono per

[1]) Die Lira wurde in zwanzig soldi di piccioli, der fiorino in ebensoviel soldi di fiorino unterabgeteilt. Ein soldo di fiorino entsprach also annähernd vier soldi di piccioli.

tuttj i fondamentj a fattj eripieni alospedale di s(*an*)ta m(*ari*)a deglinocentj in sulla piaza deservi. i quali fondamentj recatj tutti abraccia quadre sono braccia 4914. dequali dee avere ss 2 d 6 delbracio. che intutto fa lasopradetta soma di ll 614 ss 5 — de quali fondamentj apariscie scrittura permano dandrea manovelli (vgl. fol. 1r) inquesto 14 in 6 partite e a 43 in 2 partite idettj fondamentj fece gia piu tenpo . . . . . ll 614 ss 5 p (*piccioli*).

E dee avere per maestero efactura ditutte lemura sopraterra che afatte alsopradetto spedale lequali tutte recate abraccia quadre furono bracia 4253 misurate per maestro mariano dellabacho insino adi 10 di marzo 1421 in presenza di Nicholo carducci e di lorenzo borsi e di patrizio franceschi e di pagholo lottj quattro degloperai del sopradetto spedale (vgl. weiter unten Libro B fol. 1) e presente ildetto ambruogio edme (*e di me*) antonio provveditore delarte. delaquale quantita sa abatere per vano dj cinque portj grandj che sono br(*accia*) 32 luna intutto br(*accia*) 160 recate aqnadro. alle qualj portj il detto ambruogio non muro iconci e pero fu giudicato per antonio didomenicho capomaestro della parte ghuelfa incui lepartj sirimissono che de sopradettj vanj fosse paghato per meta che sono br(*accia*) 80 epiu sena abattere per vani duscia (*di usci*) e finestre sopraterra intutto br(*accia*) 46 sicche intutto sa asbattere bra(*ccia*) 126. secondo che giudico ilsopradetto antonio restano bra(*ccia*) 4127 delle quali aessere paghato aragione di ss due d undici ilbracio che intutto montano ll secentouna ss diciasette e d uno e in detto (*sic*) somma e misura sono contj (*contati*) fattura di pilastri eognialtro lavorio avesse fatto indette mura sopraterra . . . ll 601 ss 17 d 1.

Es ist dies der letzte Vermerk, in dem Ambrogio di Lionardo vorkommt; an seine Stelle treten in der Folge andere Maurermeister, wahrscheinlich weil er um diese Zeit gestorben war.

Auf einem der letzten unnummerierten Blätter findet sich der folgende Vermerk über den Ankauf des Grundes:

Ospedale che larte dj p(*or*)ta s(*an*)ta m(*aria*) dj firenze aprencipiato avoler fare 1419: 1° (*uno*) Giardino murato dj staio 70 achorda chomprato e paghato a messer Rinaldo dj messer maso delli albizi ff mille settecento doro nettj allnj chomapariscie charta per ser lodovicho dj bertino n(*otar*)o dellarte eilpaghamento per libro nero grande . . . . . ff MDCC.

Das zweite unserer Rechnungsbücher trägt auf dem Umschlag den Titel: „Libro de debitori e creditori. segnato B dall' anno 1421 all' anno 1435“ und beginnt auf Fol. 1r mit folgendem Eintrag:

† al nome djdio amen 1421 adj 20 di Novembre

questo libro edello spedale di Santa maria deglinocientj fatto per larte diporta santa maria alapiaza de servj e tenuto per Buto dj Niccolo eletto peconsolj delasopradetta arte proveditore aldetto spedale ildj sopradetto. nelquale siscrivera ciaschuno chedarra lavorio offaciessj alchuno lavorio perla sopradetta opera

† hoperaj delsopradetto spedale per tutto aprile 1422

Paolo dj Ridolfo di paolo lottj Patrizio di giovannj di franciesco	pelmembro della seta (die eigentlichen Seidenfabrikanten)
Niccolo dandrea Carduccj Jacopo dj Ghueriante daenpolj	pelmembro deltaglio (die Verkäufer in Detail)
Lorenzo di piero borsi Filippo di ser Brunelesco	pelmembro defondachaj eorafi (die Grosshändler für den Export. und die Goldschmiede)

† hoperaj per tutto aprile 1423

Ghoro di stagio datj Bartolo dj domenico Corsi	pelmembro della seta
Cione dj Ciocho Cionj Salvj dj salvj lottj	pelmembro deltaglio
Tomaso dipagino dj lucha Giovannj dj deo	pei fondachaj eorafi

† hoperai per tutto aprile 1424

Parente dj michele di ser parente Giuliano dj francesco di ser gino Niccholo dj francho sacchettj charlo di ghaglardo boncianj priore dj . . . riplitj (?)	per parte deltenpo chome apare alibro dellarte

In vorstehender Liste der Bauverweser für die Zeit vom 1. Mai 1421 bis ebendort 1424 begegnen wir dem Namen Brunelleschis nur einmal, als einem der beiden von der Zunftklasse der Seidengrosshändler und Goldschmiede für die Periode Mai 1421—1422 bestellten Operai.

fol. 32r: 1422 Albizo dipiero e betto dantonio scarpellatori[1]) deono avere insino adj . . . disetenbre per questj concj iquali anno fattj alospedale pergli infrascrittj prezi: per cinque portj grandj cioe tre insulporticho dello spedale edue basse cioe alentrate deglabituri deldetto spedale ll 90. per nove colonne tonde alporticho dello spedale fornite di base capitelli ecimase (die Kämpferplatten über den Capitellen) eintramente compiute eritte . . . ll 108. per due porticciule piccholine cioe aogni testa delporticho una ll 12. per 10 mezi capitelli (die Wandcapitelle) che sono sotto ilporticho arriscontro ale colonne tonde ll 30. per iiij colonne quadre acanali in su 4 (*sic*) cantj delospedale alato dinanzi (die vier hohen Pilaster, die die beiden äussersten Bogenstellungen flankieren) per ll 22. luna fornita dj capitello basa ecimasa intutto . . . ll 88 . . . folgen andere unbedeutendere Baubestandteile. Das Folio schliesst mit dem folgenden Vermerk von derselben Hand: Nota che inquesta ragione escritto che debino avere per 9 colonne tonde, e le colonne sono 10. pero che furono paghati della prima cholonna chome apare alibro che teneva andrea manovelli a c(*arta*) 45 (vgl. oben im Libro A das citierte Folio, wo sich die zehnte Säule in der That verrechnet findet). Im vorstehenden Vermerk ist nur von den zehn Säulen des eigentlichen Porticus die Rede; der vier übrigen, die die Durchgänge der beiden äussern, von Pilastern eingerahmten Felder flankieren, geschieht weder an dieser, noch an irgend einer andern Stelle der Rechnungsbücher Erwähnung, obwohl die Pilaster selbst schon hier als geliefert angeführt werden, also die Endfelder ohne Zweifel auch in Herstellung begriffen sind. Ebenso handelt es sich in dem folgenden Vermerk (fol. 62r) nur um die neun Bögen, in jenem auf

[1]) Der erste der beiden hier genannten Meister, von denen — wie der gegenwärtige und einige folgende Vermerke beweisen — die wichtigsten der Steinhauerarbeiten an unserem Bau herrühren, ist uns schon seither durch mehrere seiner vor den Arbeiten an den Innocenti ausgeführten Werke, die urkundlich beglaubigt sind, bekannt gewesen. Am 24. April 1411 übernimmt er mit seinem Genossen Perfetto di Giovanni für 200 Gulden die Herstellung des Tabernakels an Or San Michele, in dem der heil. Marcus Donatellos seine Aufstellung finden soll; im Jahre 1412 arbeitet er die Capitelle am Portal desselben Monumentes, und 1415 wird er für die Steinhauerarbeiten an dem Tabernakel bezahlt, das im folgenden Jahre die Statue Johannes des Täufers von Ghiberti aufnahm (siehe Luigi Passerini, La Loggia di Or Sanmichele. Firenze 1865, pp. 21, 25 und 50). Ueber Benedetto d' Antonio, den Compagnon Albizzos, fehlen uns anderweitige Nachrichten.

fol. 90r weiter unten nur um die zehn Rundmedaillons der Loggia selbst, nicht auch um die beiden Bögen und die vier Medaillons der zwei seitlichen Pilasterfelder (diese finden sich auch an anderer Stelle nirgends verrechnet), obwohl wieder aus dem auf dem letztangeführten Folio angegebenen Längenmass für den Architrav über den Arcaden unzweifelhaft erhellt, dass dieser zu gleicher Zeit auch in den beiden fraglichen Endfeldern versetzt worden war. Hieraus muss sonach gefolgert werden, dass diese Endfelder ursprünglich (nach Brunelleschis Entwurf) ohne die jetzt in ihnen vorhandenen Bogendurchgänge, als volle, glatte, etwa nur von je einer Thür durchbrochene Mauern geplant und auch ausgeführt waren. (Diese Thüren glauben wir unter den obenerwähnten porticciuole piccoline cioe a ogni testa del portico una verstehen zu müssen; aber auch, wenn darunter etwa Thüren an den beiden Schmalenden der Halle gemeint sein sollten, so ist ihre Existenz nur wieder ein Beweis dafür, dass sich hinter den beiden Pilasterfeldern geschlossene Räume, nicht offene Durchgänge befanden, denn welchen Zweck hätte in letzterem Falle die aus der erhöhten Loggia in den beträchtlich tiefer liegenden Durchgang mündende Thüre haben können?) Es wird dies auch durch die betreffende Textstelle bei Manetti (Frey a. a. O., S. 102, Z. 10), deren richtiger Sinn erst jetzt klar wird, indirect bestätigt: e da ciascuno de lati del portico uno spazio solo (ein einziges Feld, er spricht nicht von arcata oder arco) che era messo in mezo tra due pilastri di macigno acchanalati (auch hier weiss er nichts von dem Bogendurchgang zwischen den Pilastern). Natürlich musste ihm dann das Anfügen noch eines zweiten gleichen Feldes am südlichen Ende der Façade als ein Verbrechen gegen den ursprünglichen Baugedanken erscheinen, dessen Symmetrie dadurch zerstört wurde (nel quale e s' escie delle proporzioni di Filippo). Ueber diesen Annex vgl. unten fol. 184v. — Wann aber der Umbau, der den beiden unmittelbar an den Porticus anschliessenden Endfeldern ihre jetzige Gestalt gegeben, erfolgt sei, darüber ist den bis zum Jahre 1451 reichenden Rechnungsbüchern keine Angabe zu entnehmen, — natürlich, denn jene Endfelder waren ja, wie die citierte Stelle aus Manetti ergibt, noch in ihrer ursprünglichen Form, als er seine Biographie Brunelleschis um das Jahr 1480 verfasste. Da andererseits auch die vier Medaillons in den fraglichen Endfeldern mit ganz ähnlichen Wickelkindern geschmückt sind, wie die über dem Porticus, so musste, als die letzteren diesen ihren

Schmuck erhielten, der fragliche Umbau schon stattgefunden haben. Er fällt also zwischen 1480 und 1525 — das Todesjahr Andreas della Robbia, als dessen Arbeit die Wickelkinder allgemein anerkannt sind, wenn man auch über die Zeit ihrer Entstehung kein sicheres Datum besitzt.

fol. 62r: 1423 Albizo di piero scarpellatore dee avere insino adj 16 dj marzo per fattura di nove archi diconcio a fattj sopra alle 10 colonne che sono insulporticho dello spedale e muratj erittj atutte sue spese dipietra edj scarpello ecalcina . . . ll 853 ss 2 d 6. E dee avere insino adj detto ff quatro doro iquali sono per maestero dj dieci ripieni fece fra sopradettj archi, cioe fraogni archo uno scudo dimuro dimattoni edj calcina per ripieno e per ristoro dezocholi chesono apicchatj apeducci che entrano nelle cimase ecapitelli che sono insulle colonne fatto dacordo questo dj 31 djmarzo 1424 desopradettj due lavori . . . . . ll 16.

Aus den in den beiden letztangeführten Vermerken enthaltenen Daten ergibt sich somit, dass vor Ende 1422 schon sämtliche Säulen der Loggia und ihre Rückwand aufgerichtet, und dass zu Beginn 1424 auch die Arcadenbögen versetzt und die Zwickel zwischen ihnen aufgemauert waren. Im Laufe desselben Jahres muss, wie aus dem zweitnächst folgenden Vermerk (fol. 70r) zu schliessen ist, auch noch die Einwölbung der Halle erfolgt sein.

fol. 64v: 1424 Inquesta faccia commicieremo (*sic*) ascrivere tutte lefacende della muralgla (*sic*) si fara altenpo degloperai che entrarono inuficio adj p(*rim*)o dimagio 1424 eva insino 92. Leider sind hierzu die Namen der Operai für das fragliche Jahr nicht wie die der vorhergehenden Jahre oben fol. 1r verzeichnet, und da sie auch in den auf diesen Zeitraum bezüglichen Ricordi (s. weiter unten fol. 175 bis 189) nicht genannt werden, so bleiben wir über ihre Person im Ungewissen.

fol. 70r: 1424 Romolo di lorenzo fabro dee avere da dj 4 dottobre insino adj 22 dj novembre per dieci catene tonde avemo da lui in piu volte e in diversi dj per ledieci colonne delporticho dello spedale, lequali catene sono soperte (*s' operate, adoperate?*) sotto levoltj del detto porticho . . . folgt Gewichts- und Preisansatz. Es handelt sich um die eisernen Anker, welche die Säulen gegen das Ausweichen unter dem Schub der Gewölbe der Loggia zu bewahren hatten.

fol. 86r: 1424 Buto dj Nicholo proveditore dello spedale dee

avere iquali spese insino adj . . . disetenbre perandare a filippo dj ser brunelescho chera apistoia perche venisse afirenze agl-operai . . . . . ss 11.

Es ist dies der zeitlich späteste Vermerk, in dem wir dem Namen Brunelleschis in unseren Büchern begegnen. Aus ihm erhellt, dass der Bau zu dieser Zeit noch unter seiner unmittelbaren Leitung stand (vgl. weiter unten fol. 177r). Was ihn nach Pistoja geführt hatte und, wie es scheint, längere Zeit dort festhielt, entzieht sich unserer Kenntnis. Da sich unter den dem Meister von der Domopera bewilligten Urlauben (Guasti, La Cupola etc., doc. 97—103) keiner findet, der auf den hier in Rede stehenden Aufenthalt ausserhalb Florenz bezogen werden könnte, so möchten wir hieraus folgern, seine Reise nach Pistoja habe im Interesse des Kuppelbaues (vielleicht zur Prüfung und Uebernahme von Bauholz aus den pistojeser Alpen) stattgefunden.

fol. 90r: 1425 Albizo djpiero scarpellatore dee avere insino aquesto dj 30 daprile anno detto ff dieci doro per cinque occhi diconcio cioe 5 occhi iquali afattj emuratj epostj atutte sue spese dimaestero sopra lecolonne delporticho dello spedale cioe nella faccia dinanzi traglarchi deldetto porticho e sotto larchitrave. cioe e 5 occhi che sono diverso la casa dellavoratore delorto . . . folgt der Preisansatz mit Berufung auf den Vertrag . . . . . ff 10 doro.

E dee avere infino adj detto ll trecento diciasette ss quatro per bra(*ccia*) 61 dj cornicie earchitrave diconcio a fatto e murato eposto sopra glarchi deldetto porticho . . . folgt der Einheitspreis . . . . . ll 317 ss 4.

Es folgen die analogen beiden Posten für die fünf Medaillons in den Arcadenzwickeln — denn sie sind offenbar unter den „occhi" zu verstehen — und für 61 Ellen Gurtgesims und Architrav über den Arcadenbögen, welche an der „verso glagnoli" (gegen das Kloster S. Maria degli Angeli in Via degli Alfani) gelegenen Hälfte der Façade von dem Compagnon Albizzos, Betto d'Antonio, ausgeführt wurden. — Die Gesamtlänge von 122 Ellen für den Architrav entspricht genau den neun Arcaden der Halle samt den beiden rechts und links daranschliessenden, von Pilastern flankierten jetzigen Bogendurchgängen. Dass diese Arbeiten noch nach dem Entwurf Brunelleschis ausgeführt wurden, dafür gibt der ausdrückliche Vermerk in dem sie betreffenden Vertrag das sicherste Zeugnis (s. weiter unten fol. 177v).

fol. 92v: 1425 Inquesta faccia chominciorомо aschrivere le faciende dellamuraglia sifara altenpo degloperaj che entrano inuficio adj p(*rim*)o dimagio 1425 eva insino 1426 egloperai sonquestj

Piero di franciescho dj sergino

Lorenzo dj branchazio borsj

Giorgio dj nicholo di dante (vgl. oben Lib. A fol. 31v).

fol. 102r: 1426 Antonio e francesco digierj maestri dicazuola (Maurermeister) deono avere per fattura e muratura dj bra(*ccia*) 1944 djmura afatte e murate allo spedale cioe alla propria abitazione dove anno astare efanciulgli della quale muraglia dee avere ss quatro del bra(*ccio*) quadro solo dimanifattura che ognialtra cosa aauto danoi . . . folgt Berufung auf den Vertrag, lequali mura efattura djmura furon misurate per maestro mariano delabacho in presenza dedettj maestri . . . laquale misura si fe questo dj 19 djgiugno 1426 ll 388 ss 16.

fol. 111r: 1426 Antonio e franco digierj compagni emaestrj d cazuola iquali lavorano allospedale deono avere insino adj 10 daghosto per fattura emaestero dj braccia mille quatrocento trenta tre quadre djtetto salvaticho (Notdach) con castangnuoli (Balken aus jungen Kastanienstämmen, also vielleicht Dachsparren) easserelli e enbricci (Schindeln und Dachziegel) ilquale anno fatto sopra allevoltj delporticho dellospedale cioe tutto ildetto tetto con due agiunte da lato . . . folgt Berufung auf den Vertrag, Einheitspreisansatz u. s. w. . . . . il 68 ss 13 d 3.

Die provisorische Abdeckung der Loggia und ihrer beiden seitlichen Anbauten, um die es sich hier handelt, lässt darauf schliessen, dass die Herstellung des Stockwerkes über ihr nicht in baldige Aussicht genommen war, weil — und die folgenden Einträge bestätigen diese Annahme — nun der Bau der eigentlichen Hospitalräume mit Nachdruck betrieben werden sollte. In der That finden sich erst im Jahre 1439 die Steinhauerarbeiten für das obere Geschoss verrechnet (s. weiter Libro E fol. 30 u. 31).

fol. 114r: Bartolo dj piero maringhi maestro djpozzi edjfondamentj dee avere per cavatura e facitura eriempitura di braccia 795 quadre dj fondamentj a fattj eripieni atutte sue spese salvo che djcalcina nelchiostro dellospedale cioe sono elquadro defondamentj intorno aldetto chiostro ove saranno aposare lecolone delporticho che fara andito intorno aldetto chiostro e eziandio fondamentj che sono per sproni dedettj eanchora uno pozo djfondamento a fatto alla

volticciuola sotto landrone (Vestibül, Durchgang) della porta djmezo djdetto chiostro i quali tutti fondamentj furon misuratj erechatj aquadra questo dj 27 daprile 1427 . . . folgt Berufung auf den Vertrag, Einheitspreisansatz u. s. w. . . . . ll 159.

Es handelt sich hier um den Beginn der Arbeiten am mittleren Arcadenhof.

fol. 117r: 1426 Gieri dantonio ciofj maestro dee avere insino adj 24 djmarzo ll cento setentasei (*sic*) ss cinque per fattura e maestero del tetto impianelato (mit Ziegeln eingedeckt) e fatto einteramente compiuto alospedale cioe alla propria abitazione dove anno a stare e fanciullj . . . folgen Dimensionsangaben. Berufung auf den Vertrag. Preisansatz . . . . . ll 176 ss 5.

fol. 126r: Nanni djbartolomeo da lucha dee avere insino adj 19 daprile 1427 per fattura e maestero dj due portj dj legname afatto allospedale cioe laporta djmezo claporta delabitazione de fanciulli intutto dacordo ll tre ss diecj . . . . . ll 3 ss 10.

Aus dem Wesen dieser Arbeiten folgt, dass zur Zeit ihrer Lieferung die hier erwähnten Teile des Baues fertig sein mussten.

fol. 128r: Antonio e franco digierj maestri djcazuola deono avere per fattura emaestero dj bra(*ccia*) 353 quadre djmuro anno fatto emurato nelchiostro dellospedale . . . ede proprio ilmuro dove saranno fondate lecolone delporticho che faranno andito intorno aldetto chiostro ede sopra ilfondamento che nel detto chiostro fece bartolo maringhi chome apare inquesto 114 (s. oben dieses folio) . . . misurate questo dj 27 daprile 1427 . . . . . ll 35 ss 6.

fol. 130r: 1427 Altenpo deglinfrascrittj operai che entraron inficio (*sic*) adj primo dimaggio detto anno 1427

francesco dj francesco della luna setainolo
Jachopo dj ser francesco ciai ritalglatore (*sic*)
sanbene (*rect. salimbene*) dj lionardo bartolini fondachaio

djpoi furon rifermi per unaltro anno come apare allo estraordinario c(*arta*) 125 djpoi delmese djgiennaio 1428 (*rect. 1429*) furon rifermi perunaltro anno che cominciera adj p(*rim*)o djmaggio 1429 come apare allo estraordinario c(*arta*) 161. — Wir begegnen hier zum erstenmal Francesco della Luna als einem der Operai, und zwar gleich für drei aufeinanderfolgende Jahre, von Mai 1427 bis Mai 1430. Hiernach ist die Angabe Milanesis (Vasari II, 366 n. 4) richtig zu stellen.

fol. 161 und 164 finden sich Abrechnungen bis zum 11. Mai 1429 über gelieferte Dach- und Firstziegel (embricci e colmignoli), die verwendet wurden: in sul tetto della chiesa, in sul tetto dello spedale cioe il tetto impianelato, in sul tetto del porticho sopra alle voltj, tetto salvaticho (vgl. oben fol. 111[r]). Es ergibt sich hieraus, dass um diese Zeit ein bedeutender Teil des Baues fertig war.

fol. 164[v]: 1429 Richordo che oggi questo dj 18 dottobre cioe ildj dj sto Lucha abiamo misuratj tuttj fondamentj fattj alospedale per insino adetto dj per piero djcionni e nanni djmichele del fogna per vighore duna alloghagione aloro fatta a dj 7 dottobre 1427 . . . folgen die einzelnen Posten mit ihrem Ausmass: Uno fondamento che muove alato alla porta che (*che è*) nelmezo delchiostro dellospedale cioe laporta che mette nelorto ilquale fondamento va verso lorto epoi sivolge lungho lorto verso glagnoli e poi volgie verso lacasa di scampolo eva insino allapiaza ilquale fa muro castellano (Umfassungsmauer) ecigne tutto labituro defanciugli edeledonne . . . folgen Masse. Uno fondamento dalaltro lato didetta porta ilperche laporta rimane immezzo eva verso lorto insino almuro castellano . . . folgen Masse. Uno fondamento delle tre faccie della infermeria che la ¼ (*quarta*) fa ilmuro castellano . . . folgen Masse . . . Uno fondamento ditre faccie deluoghi com(*muni*, Aborte) dirieto allospedale che la ¼ faccia emuro didetto spedale . . . Uno fondamento che muove aluscio delavatoio dj sotto lanfermeria (*sic*) eva verso la chucina e volge lungho irefettoro elasala eva verso laporta delmartello (Hauptthür, an der mit dem Thürklopfer um Eingang gepocht werden musste) insino almuro vechio equivi volgie eva insino alla faccia dellospedale questo e ilmuro che va da tre faccie intorno alla corte (der zweite Hof, am südlichen Ende, gegen die Angeli hin gelegen) che la ¼ faccia di detta corte eilmuro dello spedale . . . folgen Massangaben . . . Somma tutti esopradettj fondamentj braccia 3531 quadre dequali debono avere d(*enari*) 18 del br. per vighore della alloghagione a loro fatta per gloperai chome apare inquesto 182 che intutto montano . . . . . ll 264 ss 16 d 6.

Wie aus den obigen topographischen Angaben hervorgeht, handelt es sich bei den in Rede stehenden Arbeiten um den Baubeginn an jenen Teilen, die einerseits hinter dem mittleren Hof östlich gegen den Garten, andererseits südlich von der zuerst ausgeführten abitazione degli fanciulli (fol. 102[r]) und von dem daranstossenden zweiten Hof gelegen, die Anlage nach diesen beiden

Seiten abschliessen sollten, und wozu nach obigem gegen Ende 1427 der Grund gelegt wurde.

Mit fol. 167 hören die Rechnungsvermerke in unserem Buche auf; die letzten Blätter von fol. 175^{v} bis 189^{r} sind mit Ricordi der Provveditoren über Vertragsabschlüsse mit Handwerkern und Lieferanten angefüllt. So finden sich gleich auf

fol. 175^{v} Vermerke vom 7. Juli 1422, wonach an Antonio und Franc. di Gieri das Mauerwerk für die Kirche — dove a essere la chiessa — und an Jacopo d'Andrea Giani und Nardo d'Andrea di Bocchi legnaiuoli il tetto dellabitazione de fanciulgli dello spedale di sta maria deglinnocentj vergeben wird, mit der Bedingung, dass sie debollo avere fatto per tutto ilmese daprile prossimo che viene 1423. Die Verrechnung dafür wird indes erst am 21. Januar des folgenden Jahres geschlossen.

fol. 176^{v}: 1. October 1423 werden an Albizzo di Piero vergeben: nove archi dj pietra di concio cioe di falda grossa odj falda gientile odj masso e della cava dj trassinaia, e dettj archi dee fare sopra le dieci colonne che sono in sulporticho dello spedale . . . ealle soprascritte cose stette mallevadore Andrea dj Nofri lastraiuolo[1]). Darunter die Notiz: A dj 16 djmarzo 1419 (rect. 1423, vgl. oben fol. 62^{r}) i sopradettj nove archi compiuti furono misuratj e fatta la ragione djcio che montavano.

fol. 177^{r}: 4. Mai 1424 werden vergeben an Romolo di Lorenzo ferraiuolo le catene epalettj (die Zuganker und ihre Splinte) ealtro ferramento le quali i dettj operai (die indes nicht mit Namen angeführt sind) veranno per mettere nelle voltj che alpresente sanno

---

[1]) Für die Erklärung der Ausdrücke falda grossa und falda gentile entnehmen wir aus Targioni-Tozzetti, Viaggi etc. t. I, p. 18 seg.: pietre di falda grossa = pietre di grana grossa o renosa chiamate commemente Ruspe, che sono migliori per le fabbriche esposte all'aria: pietra di falda gentile = pietra di grana minuta, più simile alla polvere, detta Fine, buona al coperto. Hält man diese Erklärung mit der Beschreibung zusammen, die Vasari (vol. I, p. 125) von der Pietra serena und ihrer Abart, der Pietra del Fossato, gibt, so wird man dazu geführt, diese mit der Pietra di falda grossa, jene mit der di falda gentile zu identificieren. Unter masso (Wacke) hingegen dürfte die Pietra forte zu verstehen sein. Hierüber, sowie über die Brüche von Trassinaja siehe das oben S. 79 Anm. 1 Gesagte. — Andrea di Nofri di Romolo ist der bekannte, in und ausserhalb Florenz vielverwendete Steinhauer, den wir oben S. 136 auch am Dombau beschäftigt gefunden haben.

afare alporticho del nuovo spedale. il detto romolo ledebba fare edare fatte inquello modo e forma elungheza egroseza efazione epesa che sara deliberato per filippo dj ser brunelesco conducitore del detto lavorio overo per sopra dettj operai . . . le quali catene epalettj promette dare interamente fornite ecompiute per di qui adj 15 daghosto prossimo cheviene 1424. Vgl. oben fol. 70r den Vermerk über die vom 4. October bis 20. November erfolgte Lieferung. Es wird hier Brunelleschi — zum erstenmal — als Leiter des Baues bezeichnet, und zwar in einem Jahre, wo er, wie der unmittelbar darauf folgende Satz bezeugt, nicht zu den Operai gehörte. Hiernach ist, im Zusammenhalt mit den Vermerken fol. 50r Libro A und fol. 86r Libro B urkundlich erwiesen, dass die Arbeiten von ihrem Anbeginn bis wenigstens Ende 1424 unter seiner unmittelbaren Leitung standen. Vgl. auch den folgenden Ricordo.

fol. 177v: 6 maggio 1424. Alloghazione degliochi, architrave e cornicie sopra il porticho, a Albizo dipiero e a betto dantonio scarpellatorj . . . Eldetto lavorio cioe glocchi tondj e scorniciatj (profiliert) ebelgli chome sara il modello elaforma dara loro filippo dj ser brunellescho . . . e tutto ildetto lavorio debbono dare fatto per dj qui adj 15 daghosto 1424 . . . Hierzu die Randbemerkung: tutto il detto lavorio anno idettj allbizo e betto compiuto emurato alquale gloperai anno posto ilprezzo questo dj 24 daprile 1424 (rect. 30. April 1425, vgl. oben fol. 90r) chome apare al q. b. 163.

fol. 178v: 1425, 9 luglio fu alloghato e fermato patto chonantonio e franco dj gierj fratelli emaestri djcazuola aquali anno dacordo aloghato edato amurare etirare su lemura cioe tutto ilcorpo proprio che sa (*s'ha*) afare per la propria abitazione dove sanno atenere ifancinlli edove a aessere larisidenza edormentoro defancinllj gittatelli dello spedale dj santa maria degli innocentj in questo modo cioe . . . folgen die Bedingungen. Diese Arbeit war am 19. Juni 1426 vollendet und ausbezahlt, vgl. oben fol. 102r.

fol. 179r: 1426 Anchora esopradettj operai detto dj (die Namen der Bauverwalter — Lucha da Panzano, Tomaso di Zanobi di Ser Gino und Nicholo di Giovanni — und das Datum — 9. August — kommen in dem unmittelbar vorhergehenden Textabsatz vor) alloghorono ederono afare aldetto bartolo dj piero maringhi 1° (*uno*) quadro djfondamentj ilquale volglono sifaccia nelsopradetto chiostro cioe epropri fondamentj insu quali saranno aporre lecolonne del-

porticho deldetto chiostro che faranno andito intorno . . . Es sind dies die Fundierungsarbeiten für den mittleren Hallenhof. Sie werden am 27. April 1427 ausbezahlt; vgl. oben fol. 111r.

fol. 180v: 1426, 16 giennaio aloghazione deltetto impianellato cioe quello a acoprire lospedale a Gieri dantonio ciofj. der sich verpflichtet, es bis zum März desselben Jahres fertig herzustellen. In der That wird er am 21. März für die Arbeit ausbezahlt; vgl. oben fol. 117r.

In den folgenden Ricordi, die sich auf die Zeit vom 1. Mai 1427 bis 30. April 1430 beziehen, heisst es stets: per comessione dj franc° delaluna e dj Salinbene bartolini due delufficio deglioperai. Diese Epoche entspricht, wie wir oben gesehen (fol. 130r), der Amtsdauer der Genannten. Mit 1. Mai 1430 tritt Fr. della Luna ab. Die Namen der Operai für 1430—1431 ergeben sich aus dem Ricordo fol. 184v (s. weiter unten). Für die folgenden Jahre sind sie in den Ricordi nicht enthalten, erst im Jahre 1435 taucht in diesen, sowie den Rechnungsvermerken Fr. della Luna als uno degli operai wieder — und zwar immer nur er allein — auf, und lässt sich bis 1440 ununterbrochen darin verfolgen. Von diesem Zeitpunkt an begegnen wir in unseren Urkunden weder seinem noch auch dem Namen irgend eines anderen Bauverwesers mehr. Auch von seiner im Jahr 1434 erfolgten Erwählung zum Operaio für die ganze Dauer des Baues im Verein mit Ser Filippo di Ser Ugolino, wie sie Milanesi (Vasari II, 366 n. 4) berichtet, haben wir darin keine Erwähnung, überhaupt den Letztgenannten gar nicht angeführt gefunden. Dass della Luna aber in seinem Amte mindestens noch einen Collegen gehabt habe, ist nach dem obigen Zusatz, mit dem sein Name stets verbunden erscheint, nicht zu bezweifeln.

fol. 183v: 11. Juni 1428 wird mit Antonio und Franc. di Geri ein Vertrag zur Ausführung von Maurerarbeiten geschlossen, die indes nicht näher bezeichnet werden. Wahrscheinlich handelte es sich um jene Teile, deren Fundierungsarbeiten im October des vorangehenden Jahres vergeben worden waren; s. oben fol. 164v.

fol. 184v: 15. Mai 1430 schliessen die Operai Salimbene Bartolini, Niccolò di Giov. Carducci und Niccolò del Benino mit den Steinmetzen Lorenzo di Marocho und Nanni di Donato einen Vertrag betreffs Herstellung folgender Arbeiten: Ilconcio delagiunta dinanzi sifa alospedale dala parte diverso lacasa dj sampolo (rect.

scampolo, s. oben fol. 164[v]) cioe tucto larchitrave ecornicie che a seghuire quello che sopra ilcolmo deglarchi dj quella medesima pietra efazione emodo chome quello che fatto il quale a andare insino presso alcanto ultimo delagiunta perinsino sagiungha colcoucio magiore che a asciendere interra . . . folgen Preisansätze. E tutto ilcoucio cha amuovere apresso alsopradetto eseghuire verso ilcanto e insulcanto fare rivolta alangiu (*all' ingiù*) tanto saechozzi con laltro coucio che andra infino aterra . . . e tutto questo coucio del quale inquesto capilo (*sic*) sifamenzione a aessere dj cinque pezi cioe 1° pezzo ilprimo chemuove djsopra epigla ilcanto evolgie ingiu edj poi iiij pezzi dj br. iij$^{1}/_{2}$ opocho piu luno ighuali etanto chevadano insino aterra cioe iusino insu lastrone dove giaccia labasa e insu lastrone aafare rivolta verso la basa contutta lasua arte e modo (d. h. mit dem ganzen Profil) equali cinque pezzi ciaschuno debbe essere alto per la faccia dinanzi contutta larte sua duno pezzo br. 1° (*uno*) cioe grosso e largho infaccia cioe quella parte che a piglare ilmuro verso ilchiasso della casa dj sampolo (*sic*) br. 1° $^{1}/_{2}$ cioe tanto pigli tutta lagrosezza delmuro . . . folgt Preisansatz. Una colonna quadra a canali (Pilaster mit Cannelüren) con basa echapitello uella propria forma emodo elargheza ealtezza epezzi elavorio earte edjmostrazione come quelle che visono insucantj cioe solo lacolonna etavola con capello (*sic*) ebasa chesi djmostra perlafaccia djnanzi . . . folgt Preisbestimmung und zum Schluss: equesta colonna cha astare insulcauto presso alchiasso.

Es handelt sich in Vorstehendem um den äussersten Anbau am Südende der Façade (verso la casa di sampolo oder schampolo, vgl. fol. 164[v]), den Manetti als willkürliche Zuthat Francescos della Luna mit scharfen Worten verdammt (Frey, Le vite etc. S. 103 Z. 4 ff.). Derselbe, sowie die Anordnung des lotrecht am Endpilaster herablaufenden Architravs ist im Text des Vertrags so genau beschrieben, die darin angegebenen Masse stimmen so genau mit der Wirklichkeit überein, dass hierüber kein Zweifel obwalten kann. So erhält denn Manettis Bericht auch in diesem Punkte seine Bestätigung durch das Zeugnis der Urkunden; denn wenn auch Francesco della Luna zur Zeit des Vertragsabschlusses über die in Rede stehende Arbeit seit 14 Tagen als Operaio nicht mehr im Amte war, so musste doch diese Veränderung noch zur Zeit seiner Amtsführung geplant worden sein, um in so kurzer Frist nach ihrem Ablauf ins Werk gesetzt werden zu können. Ueberdies heisst

es ja in den einleitenden Worten unseres Ricordo, der fragliche Anbau, also die Mauerungsarbeiten daran, seien thatsächlich schon in Ausführung begriffen. Sowohl die letzteren aber, als auch der Vertragsabschluss über die Steinhauerarbeiten dazu fällt in jenes halbe Jahr (Februar bis Mitte Juni 1430), während dessen Brunelleschi zumeist von Florenz abwesend war, und gibt unseren über diesen Punkt oben S. 249 vorgebrachten Vermutungen Recht. — vorausgesetzt, dass wir dem Meister, auch nachdem uns die Urkunden in das Detail des Baufortschritts eingeweiht haben, noch in diesem Stadium der Ausführung einen Einfluss auf diese zugestehen wollen. Da wir jedoch in unseren Rechnungsbüchern seinem Namen, der bis dahin wiederholt darin vorkommt, seit dem Ausgang des Jahres 1424 nicht mehr begegnen (s. oben fol. 86[r]), so neigen wir zu der hiernach wahrscheinlicheren Annahme, er habe sich — vielleicht schon von dem Zeitpunkt an, wo Francesco della Luna als Operaio entscheidenden Einfluss auf den Bau erhielt (1427) — von dessen Leitung ganz zurückgezogen, und sei auch während der Periode, wo della Luna vorübergehend ausser Wirksamkeit stand (1430—35) nicht wieder in seine frühere Stellung zurückgekehrt.

fol. 188[v]: 10. März 1430 wird mit Piero di Giovanni da Santa Maria Impruneta ein Vertrag betreffs Lieferung von 20000 Dachziegeln abgeschlossen, equalj enbricj voglono (*sic*) edetti operai percoprive glabituri del detto spedale oparte djquegli. Es stand also zu dieser Zeit die Eindeckung bedeutender Partien des Baues — wohl jener, deren Mauerung am 11. Juni 1428 vergeben worden war, vgl. fol. 183[v] — bevor.

fol. 189[r]: 17. Juni 1435 verpflichtet sich Gherardo di Bernardo Chaneri, fornaraio a Settimo zur Lieferung von tutte mezane pianelle eteghole equello numero equantita djciaschuno dedettj lavori che voranno edettj operai per lamuraglia deldetto spedale. Daraus, dass es sich hier neben Dachsteinen (pianelle, flache Dachziegel, und tegole, rinnenförmig gewölbte, zur Bedeckung der Fugen der ersteren) auch um Backsteinfliesen (mezzane) handelt, ist zu schliessen, dass um diese Zeit schon mit der Pflasterung der Räume begonnen wurde.

Mit diesem Vermerk schliessen die Einträge im Libro B.

Zwischen diesem und dem folgenden uns erhaltenen Rechnungsbuche scheint eines vorhanden gewesen zu sein, das die Signatur C trug und die Vermerke von Ende 1429 bis Anfang 1434 enthalten haben musste. Denn die späteste im Libro B verzeichnete Verrechnung datiert vom 18. October 1429 (fol. 164[v]), die früheste im nächsten Buche vom Mai 1434.

Dies letztere nun trägt den Titel: „Libro di muraglie segnato D“ und reicht vom Mai 1434 bis Ende 1438.

Im ersten Jahre finden sich ausschliesslich Materiallieferungen (Stein, Sand, Kalk, Backsteine, Hölzer) eingetragen.

Am 28. Mai 1435 werden dem Lorenzo di Palla Strozzi Hölzer pel tetto della chucina dello spedale bezahlt. Im selben Jahre kommen (fol. 58) bedeutende Posten für Dachziegel vor (s. Libro B fol. 189[r]), darunter folgender, in dem wir seit 1430 wieder zum erstenmale Francesco della Luna begegnen:

fol. 46[r]: 1435 La parte Ghuelfa dj firenze de dare chompratj loro di volere di Francesco della Luna et Antonio proveditore adj 20 dottobre embricj . . .

fol. 46[r] bis 68[r] sind Ausgaben von 1434—1436 für Schmiede- und Schlosserarbeiten zusammengestellt, darunter im März 1436 für Eisenbestandteile des Dachstuhls an Simino dj Michelj etchompagno serainoli (wohl gleichbedeutend mit serragliere, Schlosser) chon chonsentimento dj franc° delaluna 1° (*uno*) deglioperaj.

fol. 85[v] bis 88[r] sind im Jahre 1436 die von Lorenzo di Matteo detto Marocho, Giovanni di Donato und Genossen, Steinhauermeistern von Fiesole (s. Libro B fol. 184[v]) gelieferten Arbeiten (Thür- und Fenstergewände und ähnliches, ohne Angabe der Verwendung) abgerechnet. Wichtig sind davon folgende Posten:

fol. 88[r]: 1[a] (*una*) facia dj pietra forte subrale (*sopra le?*) dette pietre femine che tieue dalaporta insino alcanto del chiasso della chasa di schampolo (s. oben Libro B fol. 164[v]) efa piedistallo alecholonne achanali lungha in tutto chola rivolta del chanto br(*acci*)a 22 alta braccia $2^1/_{16}$ che in tutto sono b(*racci*)a 45^3s quadre per ss 32 braccia quadra monta . . . . . ll 72 ss 12

Muove in sulchanto deldetto choncio uno architrave di macigno lavorato agradj (Gurten, Abplattungen des Architravs) e agholetta (Kehle, Carnies) e a bastone (Band, Leiste) cioe dipropria fazione che e quello che sopra agli archi del porticho el qualle choncio va alto b(*racci*)a 14^3s epoi su alto farivolta epiglia delpiano disopra

b(*racci*)a $2^1/_2$ tutto lavorato e s° (*sagomato*, profilirt) amodo di quello chemuove disotto siche in tutto dimedesima pietra e lavorio sono b(*racci*)a $16^7/_8$ andantj . . . folgt der Preisansatz.

Di poi seghe (*segue*) larchitrave chemuove alto dalsopradetto chanto eva su pelpiano del muro insino alarchitrave vechio verso laporta delo spedale tanto sagiugnie choldetto vechio architrave tutto duna medesima fazione per modo che tutto larchitrave pare duno pezo per insino aterra equesta agiunta e in tutto b(*racci*)a $12^1/_8$ andantj eperche emolto minore pietra che quelle che vanno per ritto avere delb(*racci*)o ll 5 monta . . . . . ll 61 ss 13 d 4

1ª Cholonna quadra achanalettj alato alarchitrave che sciende insulchanto abasso elchapitello alto intutto b. 14 . . . folgt Preisansatz.

1ª Tavoletta di macignio piana chefa ripieno tralasopra detta cholonna e larchitrave delchanto br $^1/_6$ largha . . . folgt Preisansatz.

Mit dem ersten Posten kann kaum etwas anderes gemeint sein, als die glatte Platte (faccia), die — jetzt von der nachträglich in die Wandfläche des südlichen äussersten Anbaus eingefügten Thüre unterbrochen — die Sockelmauer unter den beiden Pilastern dieses Anbaues bis zur Höhe des Niveaus der Loggia verkleidet. Das dafür angegebene Mass von 22 Ellen stimmt mit der Wirklichkeit, unter der Annahme, dass das an den äussersten Anbau ansehliessende Bogenfeld ursprünglich durch eine Wand geschlossen und diese nur von einer Thüre durchbrochen war: Von ihrem rechten Pfosten bis zur Gebäudeecke wären es dann genau 20 Ellen; die übrigen zwei entfielen auf die rivolta del canto. Die andern Posten betreffen, wie sich aus der genauen Uebereinstimmung der darin verzeichneten Masse mit den entsprechenden am Bauwerk selbst zweifellos ergibt, die sonstigen Steinhauerarbeiten an dem in Rede stehenden Anbau, zu deren Ausführung sich die eingangs genannten Meister in dem am 15. Mai 1430 geschlossenen Vertrag verpflichtet hatten; s. oben Libro B fol. 184ᵛ. Weshalb sie dazu die im Verhältnis zu der Leistung überaus lange Zeit von sechs Jahren beansprucht haben, ist aus den Urkunden nicht aufzuklären. Vielleicht bezieht sich das Datum unseres Vermerks bloss auf die Endabrechnung dieser Arbeiten und waren sie selbst schon früher geliefert worden.

fol. 103ᵛ: Richordo questo dj 29 djfebraio 1436 franc° dellaluna 1° (*uno*) degli operai alogho a lorenzo dmarocho (*sic*) ischarpelatore a fare XVIIII cholone tonde cho base echapitellj dj lunghezza intutto br $5^1/_2$ . . . folgen Preise.

E piu debe dare 4 cholone che vano insuchantj con base e chapitello di detta alteza . . . Wie aus dem weiter unten fol. 137r folgenden Vermerk hervorgeht, bezieht sich diese Vergebung auf die Säulen für den zweiten, schmalen Hallenhof am Südende der Anlage. Auch Anzahl und Längenmass der Säulen stimmen mit der Wirklichkeit.

fol. 107r: Nannj di donato scharpelatore a fiesole de avere infino adj 26 di gienaro (1437) pezi qnindici dj chornicie simisono nella faccia dello spedale sopra el porticho . . . folgen Preise und Masse und zum Schluss der Vermerk: Il detto lavorio disopra amandato alospedale perinsino adj primo dj luglio 1438. Unter dem hier verrechneten Gesims kann nur die unter den Fenstern des ersten Geschosses durchlaufende Brüstungsgurte gemeint sein; denn der Architrav über den Arcaden samt dem mit ihm verbundenen Gurtband war ja schon seit 1425 fertig gemacht, s. Libro B fol. 90r. Die Lieferung der Fenstergewände, Dachsimse u. s. f. für das Obergeschoss dagegen wird erst unterm 3. November 1439 einem andern Meister verrechnet; s. unten Libro E fol. 30v u. 31r.

fol. 126r: 1437 Miniato di nardo liegnianolo dee avere per questj lengni dabete chosengniatilj questo di 9 daghosto 1437 a franc° della luna et ame Bochacio proveditore . . .

fol. 137r finden sich unter anderen von Lorenzo di marcho (*sic*) ischarpellatore gelieferten Arbeiten auch 24 Sänlen von $5\frac{1}{2}$ Ellen Höhe (samt Base und Capitell) verrechnet und dazu am Rande bemerkt: le dette cholomne simissero nella chorte del chiostro delle donne. Der Vermerk schliesst mit den Worten: Et dettj pregi misse franc° della luna dachordo con detto lorenzo in presenza dime bochacio proveditore questo dj 14 di marzo 1437. Es ist dies die Abrechnung für die oben fol. 103v vergebenen Arbeiten für den zweiten Hallenhof. Die Verdingung der Säulen für den grossen mittleren Hof s. weiter unten Libro E fol. 119v.

Das letzte unserer Bücher, bezeichnet als: „Libro della muraglia segnato E", umfasst den Zeitraum von Mai 1439 bis August 1451.

Im ersten Jahre finden sich darin besonders viele Rechnungen über Materialzufuhr, namentlich aller Art Backsteine (mattoni, imbrici, pianelle, tegholi, mezane).

fol. 21r: 12. August 1439 werden dem Nannj di tingho

balestriere für das tetto grande dello spedale gelieferte Hölzer bezahlt. Es ist darunter wohl das Dach des auf Piazza de' Servi gelegenen Hauptbaues zu verstehen, denn um dieselbe Zeit werden nicht nur die Steinhauerarbeiten an dem Obergeschoss über der Arcadenhalle abgerechnet (s. unten fol. 30^{v} und 31^{r}), sondern auch schon die vorspringenden Sparren des Daches selbst bemalt (s. unten fol. 24^{r}).

fol. 23^{r}: Lopera disanta maria delfiore de avere adj . . . dj maggio 1439 per marmo bianco et rosso per fare larme delarte cioe 1^{a} (*una*) porta ne lafacia delospedale per tutto dachordo choloro (d. h. mit den Dombauverwesern) e franc^{o} de laluna ne fu mezano . . . . . ll 12 ss —.

Es ist dies wohl das heute an dem erst 1819 zugebauten äussersten nördlichen Felde links vom Strassenbogen der Via della Colonna befindliche Wappen der Arte della Seta. An welcher Stelle der Façade es ursprünglish angebracht war, ist unserem Vermerk nicht zu entnehmen.

fol. 24^{r}: 1439 Chanbio digiovannj ispeziale dee avere adi . . . daghosto ll iij ingrossi furono per gnj (?) 6 dindacho per dipingniere i regholj deltetto delo ispedale . . . Es handelt sich hier um die Bemalung der Felder des vorspringenden Sparrendaches mit Blau, wie sie in Florenz üblich war.

fol. 30^{v} und 31^{r} sind dem Lorenzo di matteo detto marocho unterm 3. November 1439 lire 342 soldi 17 verrechnet für Werkstücke per fare chornicj e cantonj (Ecksteine, hier wohl Gesimseckstücke) per mettere nel fregio, per chornicie sopra alle finestre della faccia, perfare ifrontonj di sopra alle finestre dette, per fare chornicie nella faccia della testa dellabituro dinnanzi per fare le chornicie sotto i chorentj deltetto. Es sind dies sämtlich Steinhauerarbeiten an dem Obergeschoss über der Loggia, das somit zu dieser Frist vollendet war.

fol. 42^{r}: 1439 Miniato di nardo lengniauolo deve avere per lengniame . . . misurato questo dj 23 difebraio 1439 in presenza di franc^{o} dellaluna 1° (*uno*) delglioperaj . . . Der späteste der Vermerke, in denen der Name della Lunas vorkommt. In der Folge wird darin weder er, noch aber auch irgend ein anderer Operaio genannt; vgl. das oben S. 570 Bemerkte.

fol. 59^{v}: Unterm 18. August 1440 werden an Pagholo d' agniuolo cavainlo (Steinbrecher) folgende Pflasterungen verdungen: allastrichare sotto levolte dello spedale, tutte quelle sono

dallabitazione dove ano astare le done e fanciullj et deziadio (*eziamdio*) tutte le chorte. Es handelt sich um die Pflasterung der Räume südlich vom Mittelhof, und des kleineren der beiden Höfe, denn der erstere ist, wie wir gleich sehen werden, noch im Bau begriffen.

In den Jahren bis 1444 dauern die Lieferungen an Baumaterialien ununterbrochen fort; leider ist den betreffenden Vermerken ihre Bestimmung nicht zu entnehmen.

fol. 119r: 1444 Lorenzo marochi e salvj suo figliolo deono avere adi 24 di diciebre (*sic*) 1444 per br 58 dasse dimezo per fare cientine e per br 150 di chorenti dalbero per levolte per tutto dacordo ss quindicj . . . Die hier in Rede stehenden Bohlen für Lehrbögen und Latten zu deren Verschalung waren wahrscheinlich für die Versetzung der im nächsten Posten verdungenen Arcadenbögen des Mittelhofes vorgesehen.

fol. 119v wird an dieselben Meister unterm 10. Dezember 1444 vergeben die Lieferung von XX cholone lunche (*lunghe*) chon basa e chapitellj b. $5^3/_4$ grose da pie $^1/_2$ da chapo $^1/_2$ br.

XXIIII peduccj (Wandcapitelle) equalj ano adare diripetto achapitellj delle cholone.

IIII piedrittj (wohl die vier Kämpferstücke für die Ecksäulen, die besondern Steinschnitt erforderten).

XX archi asopra ditte cholone.

Elle dette colone e altro lavorio debono fare arotare e pulire a uso di buono maestro lequalj debono dare fornite e chonpinte tutte per tutto il mese di luglio prosimo che vera (*verrà*) 1445. Sowohl aus der Uebereinstimmung der Anzahl und Dimensionen der Säulen mit der Wirklichkeit, als aus der im folgenden Vermerk ausdrücklich enthaltenen Benennung chiostro del mezo folgt unzweifelhaft, dass wir es hier mit den Werkstücken für den mittleren grossen Arcadenhof zu thun haben. Warum sich dessen Ausführung so sehr in die Länge zog — die Grundmauern dafür waren schon im Jahre 1427 hergestellt worden (Libro B fol. 128r) — bleibt unerklärlich.

fol. 120r Richordo chome oggi questo di 10 di marzo 1445 abiamo aloghato asalvj dilorenzo marochi ischarpelatore braccia 120 e circha darchitrave i qualj ano adare sopra agliarchj del chiostro di mezo . . . folgen Masse und Einheitspreis. Das Mass von 120 Ellen stimmt genau mit dem Umfang der innern vier Seiten des Mittelhofs. Die Arbeiten an diesem finden sich dann thatsächlich in

ihren einzelnen Posten in den Vermerken der Jahre 1445 und 1446 verrechnet.

fol. 144r: Giovannj di domenicho abraciatore (Werkmann, der die Steine auf bestimmte Masse, die in Ellen ausgedrückt sind, bearbeitet) dj pietre detto del bancho de avere per insino adj . . . daghosto 1445 per abraciatura dj b. due dj pietre abraciolle sotto il porticho dellospedale . . . folgt der Preis. Es handelte sich hier wohl um eine Ausbesserung im Pflasterbelag der Vorhalle.

Die Vollendungsarbeiten gehen auch in den folgenden Jahren ununterbrochen weiter. So werden

fol. 199v bis 201r am 6. März 1447 bedeutende Maurerarbeiten im Betrage von ll 1494 ss 7 d 10, deren Vollendungstermine indes nicht angegeben sind, mit Antonio und Francesco di Geri abgerechnet, und

fol. 205v wird noch im Jahre 1449 Lascharsella, detto Matteo di brogio ischarpelatore für br. 120 dj schalglionj si misono nelchiostro di mezo degliabiturj degliominj mit ll 138 bezahlt. Unter den hier verrechneten Stufen dürften wohl die Randsteine zu verstehen sein, die zwischen den Säulen in dem um etwas über das Pflaster des Hofes erhöhten Niveau der Arcadenhalle desselben hinlaufen. Das angegebene Mass zum mindesten entspricht genau dem ihren.

Die nun noch folgenden Vermerke aus den Jahren 1449 bis 1451 sind für die Aufhellung der Baugeschichte unseres Monumentes von keinem Belang. Ebenso enthält ein noch vorhandenes drittes „Libro di muraglie, segnato A“ bloss die Verrechnung laufender Reparaturarbeiten aus den Jahren 1581 und 1582.

2. Verzeichnis der Provveditoren und Operai.

Provveditoren.

Andrea di Bonaventura und Andrea di Domenico Manovali.
Vom Beginn des Baues im August 1419 bis 20. November 1421 (Libro A fol. 1r).

Buto di Niccolò.
Erwählt am 20. November 1421 (Libro B fol. 1r); er ist im September 1424 noch im Amte (Libro B fol. 86r). Unterm

10. März 1422 findet sich indes auch ein Antonio als Provveditore genannt (Libro A fol. 81r).

Für die folgenden Jahre sind die Namen der Provveditoren aus den Rechnungsbüchern nicht ersichtlich.

Antonio.

Findet sich in einem Vermerk vom 20. Oktober 1435 (Libro D fol. 46r).

Bocaccio.

Kommt in Vermerken vom August 1437 bis Mai 1438 vor (Libro D fol. 126r und 149v).

Operai.

Vom August 1419 bis 30. April 1421 (Libro A fol. 31v):

Michele Lottieri
Giorgio di Niccolò di Dante.

Vom 1. Mai 1421 bis 30. April 1422 (Libro B fol. 1r):

Paolo di Ridolfo di Paolo Lotti
Patrizio di Giovanni di Franceschi
Niccolò d' Andrea Carducci
Jacopo di Ghueriante da Empoli
Lorenzo di Piero Borsi
Filippo di Ser Brunellesco.

Vom 1. Mai 1422 bis 30. April 1423 (l. c.):

Goro di Stagio Dati
Bartolo di Domenico Corsi
Cione di Ciocco Cioni
Salvi di Salvi Lotti
Tomaso di Pagino di Luca
Giovanni di Deo.

Vom 1. Mai 1423 bis 30. April 1424 (l. c.):

Parente di Michele di Ser Parente
Giuliano di Francesco di Ser Gino
Niccolò di Franco Sacchetti
Carlo di Gagliardo Bonciani
Priore di . . . Ripliti (?).

Vom 1. Mai 1424 bis 30. April 1425 fehlen die Namen der Operai (Libro B fol. 64v).

Vom 1. Mai 1425 bis 30. April 1426 (Libro B fol. 92[v]):
Piero di Francesco di Ser Gino
Lorenzo di Pancrazio Borsi
Giorgio di Niccolò di Dante.

Vom 1. Mai 1426 bis 30. April 1427 (Libro B fol. 179[r]):
Luca da Panzano
Tomaso di Zanobi di Ser Gino
Niccolò di Giovanni (morì heisst es neben diesem Namen).

Vom 1. Mai 1427 bis 30. April 1430 (Libro B fol. 130[r]):
Francesco di Francesco della Luna
Jacopo di Ser Francesco Ciai
Salimbene di Lionardo Bartolini.

Vom 1. Mai 1430 bis 30. April 1431 (Libro B fol. 184[v]):
Salimbene di Lionardo Bartolini
Niccolò di Giovanni Cardneci
Niccolò del Benino.

Vom 1. Mai 1431 bis 30. April 1435 fehlen die Namen in den Vermerken.

Vom 1. Mai 1435 bis 30. April 1440 wird stets Francesco della Luna als „einer der Operai", der Name eines zweiten aber nicht genannt (Libro D fol. 46[r] bis Libro E fol. 42[r]).

Von diesem Zeitpunkt an findet sich der Name irgend eines Bauverwesers nicht mehr angeführt.

3. Chronologische Uebersicht des Baufortschritts.

6. August 1419. Vergebung des Fundamentmauerwerks (Libro A fol. 9[r]).

7. August 1419. Abschluss des frühesten Materiallieferungsvertrags (Libro A fol. 10[v]).

24. März 1420. Abrechnung des Fundamentmauerwerks für die Vorhalle, das Dormitorium und die Kirche (Libro A fol. 14[r]).

4. Januar 1421.	Auszahlung der Kosten für das Aufrichten der ersten Säule der Halle (Libro A fol. 45^{v}).
21. Februar 1421.	Brunelleschi erhält fünfzehn Goldgulden als Gehalt für das erste Baujahr ausgezahlt (Libro A fol. 50^{r}).
10. Mai 1421	werden die Kosten für das Aufrichten der zweiten, dritten und vierten Säule der Loggia ausbezahlt (Libro A fol. 55^{v}).
10. März und 7. August 1422	werden sämtliche am 6. August 1419 vergebenen Fundierungen, sowie bedeutende Arbeiten an aufgehendem Mauerwerk mit dem Unternehmer Ambrogio di Lionardo abgerechnet (Libro A fol. 81^{r}).
7. Juli 1422	wird das aufgehende Mauerwerk für die Kirche vergeben (Libro B fol. 175^{v}).
September 1422	wird Albizzo di Piero für sämtliche Säulen und Wandcapitelle der Halle, für die vier Pilaster der Endfelder, für die Eingangsthüren und andere kleinere Steinhauerarbeiten bezahlt (Libro B fol. 32^{r}).
1. October 1423	werden die Arcadenbögen und die Zwickelmauerung zwischen ihnen vergeben und im März des folgenden Jahres als fertig bezahlt (Libro B fol. 176^{v} und 62^{r}).
21. Januar 1424	wird das fertige Dach eines Teils der für die Findlinge bestimmten Abteilung bezahlt (Libro B fol. 175^{v}).
4. Mai 1424	werden die Zuganker für die Gewölbe der Loggia vergeben und im Oktober und November desselben Jahres als geliefert verrechnet (Libro B fol. 177^{r} und 70^{r}).
4. Mai 1424	werden die Medaillons in den Zwickeln und der Architrav über den Bögen der Arcaden vergeben, und am 30. April des folgenden Jahres die fertige Arbeit bezahlt (Libro B fol. 177^{v} und 90^{r}).
September 1424	wird Brunelleschi zum letztenmal in den Baubüchern erwähnt (Libro B fol. 86^{r}).

9. Juli 1425 werden neuerdings Mauerungsarbeiten an der Abteilung für die Findlinge vergeben und im Juni des nächsten Jahres abgerechnet (Libro B fol. 178[v] und 102[r]). Im März 1427 kommt diese Abteilung auch unter Dach (Libro B fol. 117[r] und 180[r]).

9. August 1426 werden die Fundamente für den mittleren Hallenhof vergeben und am 27. April des nächsten Jahres abgerechnet (Libro B fol. 179[r], 114[r] und 128[r]).

10. August 1426 wird das über den Gewölben der Loggia hergestellte Notdach bezahlt (Libro B fol. 111[r]).

1. Mai 1427. Francesco della Luna wird zum erstenmal zum Bauverweser gewählt und bleibt es die drei folgenden Jahre (Libro B fol. 130[r]).

7. October 1427 werden die Grundmauern für die östlichen und südlichen Partien der Bauanlage vergeben, am 18. Oktober 1429 abgerechnet (Libro B fol. 164[v]).

11. Juni 1428 wird das aufgehende Mauerwerk an diesen Teilen des Baues vergeben (Libro B fol. 183[v]).

15. Mai 1430 werden die Steinhauerarbeiten für den äussersten südlichen Anbau (gegen Via de' Fibbiai) verdungen (Libro B fol. 184[v]). jedoch erst im Jahre 1436 als fertig verrechnet (Libro D fol. 88[r]).

20. October 1435. Francesco della Luna kommt wieder, und zwar ununterbrochen bis 1440 als Operaio vor (Libro D fol. 46[r]).

29. Februar 1437 werden die Säulen zu dem kleineren, südlich vom mittleren gelegenen Arcadenhof vergeben und am 14. März des nächsten Jahres bezahlt (Libro D fol. 103[v] und 137[r]).

26. Januar 1438 wird die Brüstungsgurte unter den Fenstern des Obergeschosses über der Loggia vergeben und am 1. Juli des nämlichen Jahres bezahlt (Libro D fol. 107[r]).

12. August 1439 werden Hölzer für das Hauptdach über der Loggia bezahlt (Libro E fol. 21[r]).

3. November 1439	werden die Steinhauerarbeiten am Obergeschoss über der Loggia verrechnet (Libro E fol. 30^{v} und 31^{r}).
23. Februar 1440	ist Francesco della Luna zum letztenmal als Bauverweser erwähnt (Libro E fol. 42^{r}).
18. August 1440	werden die Pflasterungsarbeiten im Innern der Hospitalräume und im kleineren der Höfe vergeben (Libro E fol. 59^{v}).
10. Dezember 1444	werden die Säulen und Arcadenbogen für den Mittelhof verdungen; sie sollen am 1. Juli des nächsten Jahres fertig sein (Libro E fol. 119^{v}).
10. März 1446	wird der Architrav über den Arcaden des Mittelhofs vergeben (Libro E fol. 120^{r}).
? 1449	werden die Randsteine im Mittelhof bezahlt (Libro E fol. 205^{v}).

VIII.

Zur Baugeschichte der Badia von Fiesole.

Die in Folgendem zusammengestellten urkundlichen Nachweise zur Reconstruirung des genannten Baudenkmals sind den im Archiv der Innocenti befindlichen „Libri della fabbrica“ entnommen, die bei Gelegenheit der Säcularisation der Abtei zu Ende des vorigen Jahrhunderts, als ihre Güter dem florentiner Findelhause überwiesen wurden, mit den übrigen sie betreffenden Urkunden und Büchern an ihren jetzigen Aufbewahrungsort gelangten[1]). Diese die Ausgaben nicht bloss des eigentlichen Baues, sondern auch der Einrichtung und Ausrüstung der Abtei mit künstlerischem Schmuck, Büchern, Kirchengeräten, sowie mit Möbeln, Hausrat, Weisszeug u. s. w. ausweisenden Documente verbreiten nunmehr das erwünschte Licht über die bisher ganz unbekannte Geschichte ihrer Wiederherstellung.

Indem wir betreffs der Einzelheiten auf die den Auszügen beigegebenen Erläuterungen verweisen, heben wir hier nur das wichtigste Resultat hervor, das wir aus der neuen Quelle schöpfen konnten. Es betrifft die Person Brunelleschis, den man auf die Autorität Vasaris hin bisher gewohnt war, als Schöpfer des in Rede stehenden Werkes zu betrachten. Sein Name wird hinfort mit dem Wiederaufbau der Badia von Fiesole nicht mehr in Zusammenhang zu bringen sein. Wohl geben uns die Rechnungsbücher keinen Aufschluss über die Person des Baumeisters, der den Plan oder das Modell der neuen Anlage entworfen hatte und ihre Ausführung leitete. Nicht allein seinen Namen suchen

---

[1]) Vergl. hierzu das oben S. 555 Anm. 1 Gesagte. Aus dem dort angegebenen Grunde konnten die Ergebnisse dieser zum erstenmal benutzten Quelle für die Baugeschichte unseres Monuments erst hier im Anhang ihre Stelle finden.

wir vergebens in einem der unzähligen Vermerke, Verträge, Arbeitslisten, Ausgabenregister, Verrechnungen und wie die Urkunden alle heissen mögen, die die Baubücher füllen; es ist in allen diesen Aufzeichnungen selbst nicht der geringste Anhaltspunkt dafür zu entdecken, dass eine solche Persönlichkeit überhaupt während des Baues existiert habe. Nicht einmal irgend ein Provveditore oder Camarlengo findet sich darin genannt, — nur ganz vereinzelt begegnet uns bei einem Vertragsabschluss der Name eines oder des andern Abtes oder Klosterbruders. Da aber das erste der „Libri della fabbrica", das mit dem Beginn der Arbeiten angelegt wurde, als Datum der frühesten davon den 17. September 1456 verzeichnet (s. weiter unten), so ist es von vornherein ausgeschlossen, dass Brunelleschi, der seit zehn Jahren verstorben war, bei ihrer Ausführung irgend mitwirken konnte. Ja es erscheint selbst im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass er noch Gelegenheit gehabt hatte, sich beim Entwurf der Anlage mit Rat oder That zu beteiligen. Denn es lässt sich kein irgend stichhaltiger Grund angeben, der Cosimo de' Medici, nachdem er einmal den Gedanken zur Wiederherstellung der Abtei gefasst, die Last der materiellen Kosten des Unternehmens auf sich genommen und den Entwurf der Anlage hatte ausarbeiten lassen, bewogen haben könnte, den Beginn der Arbeiten länger als zehn Jahre hinauszuschieben. In keinem Fall waren es die fehlenden Mittel, eine der gewöhnlichsten Ursachen ähnlicher Zögerungen, die ihn daran hindern konnten. Dagegen musste er durch den Wunsch der Chorherren zu möglichster Beschleunigung seines Vorhabens angespornt werden. Ihnen war ohne Zweifel viel daran gelegen, je eher in grösserer Bequemlichkeit untergebracht zu sein, als sie ihnen die alten Klosterräume boten. Denn diese waren ihnen im Zustande völliger Verwahrlosung überantwortet worden, wenn wir den Worten eines nach gleichzeitigen Aufzeichnungen berichtenden Merkbuches aus dem Jahre 1587 im genannten Archiv Glauben schenken wollen, die das Kloster als „vecchio per l'antiqnità, brutto da vedere e pericoloso alla rovina" kennzeichnen[1]).

[1]) Die nämliche Quelle gibt mit Berufung auf gleichzeitige Vermerke die von Cosimo aufgewendeten Summen mit 80 000 Scudi für den eigentlichen Bau, 2000 Scudi für Einrichtung des Klosters, 4000 Scudi für Kirchenbücher und Geräte und 8000 Scudi für die Handschriften der Bücherei an. Auch schreibt sie ihm den Plan zum Bau direct mit den Worten zu: El magnifico Cosmo vene a fiesole e quivi di suo giudicio fece el dessegno di questo locho di quale

Völlige Gewissheit darüber freilich, dass des Meisters Mitwirkung sogar an den Plänen für den Wiederaufbau auszuschliessen sei, wäre nur zu gewinnen, wenn es gelänge, nachzuweisen, dass die Bekanntschaft Cosimos mit Don Timoteo Maffei nicht über den Zeitpunkt von Brunelleschis Tode zurückreicht. Denn sie wird ja übereinstimmend von allen gleichzeitigen und wenig jüngeren litterarischen Quellen als erster Beweggrund für das Unternehmen in den Vordergrund gestellt. Nun wissen wir wohl, dass Maffei im Jahre 1451 an der Universität zu Padua lehrte; es drängt sich uns auch die Annahme als wahrscheinlich auf, seine Oberen würden ihn, falls er schon vor dieser Frist der Abtei von Fiesole angehört hätte, nicht wieder so bald von dort entfernt haben, da ihnen selbstverständlich daran gelegen sein musste, dass der Einfluss, den er auf Cosimo de' Medici gewonnen hatte, wachse und sich im Interesse des Wiederaufbaues ihres Klosters geltend mache. Allein positive Daten dafür, wo er in den Jahren 1440 bis 1451 geweilt, und ob er nicht schon vor 1446 der fiesolaner Abtei angehört habe, vermochten wir leider nicht aufzufinden, und können somit unsere obige Behauptung nur mit den vorgebrachten, doch wie uns bedünken will, nicht eben ungewichtigen Wahrscheinlichkeitsgründen stützen[1]).

1. Auszüge aus den Baurechnungen.

Das erste der Bücher, in denen diese eingetragen sind, auf dem Deckel seines Pergamenteinbandes als „Ricordi della fabrica, segn. A" bezeichnet, erstreckt sich über den Zeitraum vom September 1456 bis Juni 1460. Da sein Titel keinen Hinweis auf ein vorhergehendes Rechnungsbuch trägt, wie ein solcher bei einigen der

credeva lo Reverendo Abbate conli canonici che l detto magnifico cosmo solo lo volessi reparare.

[1]) Vergl. oben S. 269 Anm. 1. Nachdem uns für die Aufklärung obigen Punktes alle litterarischen Hilfsquellen im Stich gelassen hatten, wandten wir uns an den Generalabt Don Luigi Santini im Kloster San Pietro in Vincoli zu Rom. Auch er war indes nicht im stande, irgend welche urkundliche Daten im Archiv des Ordens zu ermitteln, die den in Rede stehenden Zweifel behoben oder überhaupt Näheres zur Biographie Don Timoteos ergeben hätten.

folgenden vorkommt, so ist daraus zu schliessen, es sei das früheste, mit dem Beginn der Bauarbeiten gleichzeitig angelegte. Dies scheint übrigens auch der zu seiner Bezeichnung gewählte Buchstabe zu bestätigen. Es enthält Verträge mit Meistern und Handlangern, die sich zur Arbeit bei dem Bau gegen unterschiedlichen Taglohn verpflichten; ferner Rechnungsvermerke für Materiallieferungen und für ausgeführte Bauarbeiten, wobei stets auf das (nicht mehr vorhandene) Arbeitsjournal Bezug genommen ist[1]).

fol. 1—7 sind mit Arbeitsaccorden für Werkleute und Taglöhner gefüllt. Der früheste lautet: Bene (*detto?*) maestro di michele del popolo di Sto Ambruoso rimase dacordo con Bernardo salviati (ein Aufseher oder Agent, dessen Namen wir öfter begegnen) adj 17. setembre 1456 di lavorare connoi per maestro per grosi quatro eldi cioe s(*oldi*) ventidue. Cominzo alavorare adj 19 deo (*detto*). Darunter sind die einzelnen Arbeitsposten mit Datumangabe vergezeichnet.

fol. 8 beginnen die Verträge über die Beischaffung von Stein, Backstein, Kalk, Sand, Kies u. s. f.

fol. 13r findet sich aus dem Jahre 1456 ohne nähere Datumsangabe schon ein Vermerk über Lieferung von br(*accia*) quatordici di pilastrelli per una porta a bastone dentolati (es sind dies die zu Zahnschnitten umgewandelten Halbrundstäbe, die aus der florentinischen Gotik namentlich für Thür- und Fenstergewände in die Frührenaissance herübergenommen wurden), und ebendort unterm 20. April 1457 eine Abrechnung über braccia dicioto de uno cardinale (Thürsturz), sora (*soglia* Schwelle) e cornice per la porta de lentrata grande liquali nanchano adover esr (*essere*) finiti zoe (*cioè*) lacardinale ela cornice. E per ussi (*usci*, Thüröffnungen) dodici efinestre dodici per le le (*sic*) celle sono br. centotanta de liquali nemanchano amandare sore dodici difinestre e una deusso edua stipiti di finestra . . . . . ll 100 ss — d —

---

[1]) Bei der Wiedergabe des Textes befolgen wir auch hier das gleiche Verfahren wie bei den Regesten zur Baugeschichte der Innocenti (vergl. oben S. 556 Anm. 1). Dem Leser werden in unseren Auszügen die vielen, dem venetianischen Dialecte angehörenden Wort- und Ausdrucksformen auffallen. Wir müssen daraus schliessen, dass sich — ebenso wie die ersten Aebte — auch ein guter Teil der Chorherren aus dem Venetianischen, namentlich aus der Canonica des Ordens in Verona recrutiert hatte.

fol. 17r: Dem Bruoso di Benedetto da Fiesole werden unterm 26. Dezember 1456 für verschiedene im einzelnen aufgezählte Arbeiten Lire 146 ss 11 d 4 gutgeschrieben; darunter sind duo peduci con foliami (ornamentirte Wandcapitelle am Auslauf der Gewölbgräte) per lasaleta nanzi ilrefectorio, et peduci qto (*quatro*) dicanto per lasaleta del refectorio. Der genannte Ambrogio samt seinem Bruder Benedetto ist derjenige Steinhauer, der in den Aufzeichnungen der Rechnungsbücher am öftersten vorkommt. Die beiden liefern, wie wir sehen werden, fast alle in ihr Handwerk einschlägigen Arbeiten für die Badia. Es ist das erste Mal, dass uns ihre Namen hier begegnen; wir wissen über ihre Person, Familie und übrigen Werke sonst nichts anzugeben. Die Oertlichkeit, um die es sich handelt, ist der Vorraum zum Refectorium, mit dem schönen Wandbrunnen. Aus der Art der obigen Lieferungen ist zu entnehmen, dass der Bau schon wenige Monate nach dessen Beginn weit vorgeschritten sein musste.

fol. 19r kommt im Jahre 1457 unter anderen ein Posten vor für 1843 Pfund Eisen, furono cathene cinque con suoi palloti (Zuganker und ihre Splinte) tre per lo reffectorio e due per la chusina (*cucina*).

fol. 24r werden unterm 18. April 1458 dem Bruoso di Benedetto für geleistete Arbeiten Lire 198 ss 4 ausgezahlt; darunter befinden sich la porta dela libreria, due armi che sono su canti del dormentorio, unarme posta nelavolta del refectorio, due camini per lo scaldatoio, una porta incapo lascala va in dormentorio. Zu dieser Frist waren also die Bücherei, der Schlaf- und Speisesaal der Vollendung nahe.

fol. 32r finden sich unter den Steinhauerarbeiten, die demselben Meister vom 20. Dezember 1458 bis 6. April 1459 verrechnet werden, folgende: una porta sulchiostro va nellorto, una porta insulchiostro che va inchiesa, br. 137 di panche per lochiostro, colone 24 di br. 4 1/8 luna con sua base ecapitello econ lopeduzo derimpeto, 4 peduci de facia equatro decanto per lochiostro oltre quellj ebe zascuna (*ciascuna*) collona. Diese Arbeiten beziehen sich auf den grossen Arcadenhof; Anzahl und Masse der Säulen und Wandcapitelle, und die Länge der unter den ersteren durchlaufenden Parapetmauer (*le panche*) entsprechen genau der Wirklichkeit. Somit war im Frühling des dritten Baujahres dieser Teil der Anlage in voller Ausführung begriffen, und wie der zweitfolgende Auszug bezeugt, Mitte des nächsten Jahres vollendet.

fol. 37r werden dem Pagno di Biagio del popolo di S. Marco vechio[1]) im Jahre 1458 für 1158 Ellen Fundamentmauerwerk, das indes nicht näher präcisiert erscheint, Lire 398 ss 6 d 4 ausgezahlt.

fol. 41r erhält unterm 14. Juli 1460 Nardo di Piero del Cofazo und Genossen Lire 102 für fatura del teto del chiostro.

fol. 51r werden dem Bruoso di Benedetto im Jahre 1459, ohne nähere Angabe des Datums, bezahlt: colonne 24 di br. 3½ luna per lochiostro disopra, e mensole libisognano da apichare eltecto e br. 132 di davanzalj, sei finestre per lalibreria, uno aquaio per la foresteria u. a. m.; ferner am 27. Juni 1460 unter anderm: uno camino nelospicio del chiostro e uno aquaio neldetto luogo alanticha. Die ersteren der angeführten Arbeiten betreffen das obere Geschoss der Hofarcaden; unter mensole sind die Wandconsolen für die Dachsparren, — unter davanzali die Deckplatten der Brüstung, worauf die Säulchen ruhen, zu verstehen. Wandbrunnen und Kamin im Hospiz des Klosterhofes sind nach den mannigfachen Umwandlungen des Baues heut nicht mehr nachzuweisen.

Das zweite Libro della fabbrica trägt auf fol. 1v den folgenden Titel: „Zornale delopera dela badia defiesoli segnato C che comminza da dj 20. otobre 1459 adrieto e porta al libro signato A che comminzo del 1456.“ Hiernach scheint also ein mit B bezeichnetes Rechnungsbuch nicht vorhanden gewesen zu sein. Die hier registrierten Leistungen an Materialzufuhr und Arbeit lassen leider keine näheren Schlüsse auf die Art der letzteren zu, mit Ausnahme der folgenden beiden Einträge:

fol. 81r: 1459 Jacopo di bartolo dco (*detto*) de sarente popolo di S. Marco vechio rimase dacordo de muare (*sic*) ifondamenti eriempiegi (*e riempierli*) asue opere espese de tuto ellato dosoto (*di sotto*) zoe (*cioè*) elmuro castellano per d(*anari*) ventidua elbr(*accio*) quadro fue per insino adj 6 luio (*luglio*) milesimo soprascritto. Comminzo adj 15 otobre 1459 un pezo intesta del dormitorio verso firenze longo br. 33 largo br. 3 elquale fue misurato indue volte . . .;

[1]) Es ist dies der vor Barriera del Ponte Rosso an der Strasse gegen Faenza gelegene Weiler.

adj 3 dicembre 1459 un pezo intesta disopra verso lachiesa fue br. $8^1/_2$ lungo . . . .; adj 6 marzo per duo pezi difondamento delemura dela forostaria . . . . folgen Masse, Einheitspreise und Lohnbetrag. Es handelt sich in den Hauptposten dieses Vermerks um die äusseren Umfassungsmauern — muro castellano — der ganzen Anlage, gegen Florenz zu. In demselben Jahre begegnet uns auch der erste Vermerk, der sich auf Anschaffungen für die Bücherei bezieht:

fol. 95v: 1459 Conto delespese che se faramo per librj

Adj 23 novembre per una libra di vornise (*vernice*) ll 1 —

Adj 1 dicembre per tre fornimenti dalibrj venero da vinesia (*Venezia*) . . . . . ll 16 ss 4

Adj 25 genaio . . . . . folgen andere Posten, darunter auch schon solche für Kirchenbücher im Gesamtbetrag von . . . . . ll 44 —

Das dritte Rechnungsbuch, auf dem Umschlag mit den Worten: „Dela fabrica del 1460 e del 1461“ bezeichnet, folgt unmittelbar auf das Vorhergehende, wie aus den darin enthaltenen Einträgen zu entnehmen ist, deren frühester vom 6. Juli 1460 datiert.

fol. 9v sind unterm 2. August 1460 Maurerarbeiten im Betrage von Lire 174 ss 10 mit Simone di Domenico del Fatica abgerechnet, darunter: fondamenti per el muro de la corte, del muro lungo va da la stalla fin ale forestarie di soto alato il chiostro; ferner unterm 9. März 1460: per br. 40 di sassi al muro de la chiesa ll dua; adj detto per br. centosette dj faia (*ghiaja*, Kies) al pncio (*principio*) del fonda(*men*)to de la chiesa ll 14 ss 5. Hiernach ist erwiesen, dass der Bau der Kirche schon im Jahre 1461, und nicht erst nach Cosimos de' Medici Tode von dessen Sohne Pietro in Angriff genommen ward.

fol. 21v kommt unter den Steinhauerarbeiten, die unterm 11. October 1460 dem Bruoso di Benedetto und seinem Bruder Benedetto verrechnet werden, der folgende Posten vor: E de (*deve*) havere per conci zoe le colone de la loza (*loggia*), uno camino e 1° (*uno*) aqnaio a famegli e altre porte per fornire la parte dj soto del casamento dacordo fin dj 24 decembre . . . L 300 ss —

Die hier erwähnte Loggia ist unzweifelhaft die sich an der Süd-

seite des Arcadenhofes gegen den Garten öffnende doppelgeschossige Halle. Auch ihre schönen Säulencapitelle sind somit ein Werk unserer beiden fiesolaner Steinmetzen.

fol. 23^{v} sind unterm 1. October 1460 dem Maestro Dominico di Zoanne de Como Maurerarbeiten im Betrag von L 1061 ss 12 d 4 gutgeschrieben, darunter folgende Posten: 3053 br. di muro del casamento de le forastarie, de la stalla e del muro maestro verso megno (? *Mugnone*) cu (*con*) li tramezi del pratello et de la corte el qualle (*sic*) muro hae fatto parte per p(*re*)cio di 22 d(*enari*) . . . . folgen Masse und Preise . . . . . L 300 —

E de havere per opere . . . . arizar (*a ricciare*) levolte dj soto, e voltare le volte djli casamenti . . . . . folgen Masse und Preise . . . . . L 37 —

E de havere adj 17 aprile per tutto elmuro lgi (?) fatto al zardino grande, e la piaza br. 4782, folgen Preisansätze L 378 ss 11 —

Es handelt sich hier unter anderem um die Einfriedigungsmauer des Gartens und des gegen des Thal des Mugnone gelegenen Vorplatzes der Kirche.

fol. 41^{v}: 1460 Barth(*olom*)eo dj boniforte da Millano miniatore de havere se acordo con nui per miniare dj pena li libri fa scriver el M(*agnifi*)co Cosmo, e non se die (*dere*) partir fino non saranno tuti forniti dj miniare e de havere per sallario del p(*rimo*) anno ff. quindeec L(*argh*)i. e lo secondo ff. ventj L(*argh*)i. e le spese, incominzando el suo sallario adj 15 de otobe (*sic*) 1460.

E de havere sborso per nuj per colori fin dj 11 aprile ff quatro L(*argh*)i.

Es ist dies der erste in unseren Vermerken mit Namen angeführte Miniaturmaler, der für die Bücherei der Abtei in Arbeit genommen wird. Wir werden seinem Namen in Folgendem noch wiederholt begegnen (s. unten Libro IV fol. 77^{r} und 125), finden ihn aber sonst weder in der langen Liste oberitalienischer Miniaturisten, die Gir. d'Adda nachweist (L'arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI im Archivio storico lombardo, Jahrgang 1885), noch in den von G. Milanesi über die Werke der Buchmalerei in Toscana zusammengestellten Nachrichten und Urkunden (Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana im sechsten Bande der Lemonnierschen Vasariausgabe).

fol. 47^{v}: 1460 Donato dj dominico dj nozo (*Gianozzo?*) del popolo de labadia legnauiolo de havere saeordamo cum luj deba

fara el Refitoro dj legname zoe le spaliere le tavole e sotopiedj cum cornise e regolj e altrj lavorj secondo e stato alny ordinato in p(*rese*)ntia di frate Zorzo. L(*ire*) duesento. Nach Verlauf von zwei vollen Jahren also erst, nachdem die Maurer- und Steinhauerarbeiten im Refectorium vollendet waren, wird das zu dessen Einrichtung nötige Schreinerwerk vergeben (s. oben Libro I fol. 24[r]).

fol. 50[v]: 1460 Vespasiano dj filippo cartoluo (*sic*) in firenze de havere adj 13 zenaio per qninterni trentadua djli menorj a L 3 ss diece el quinterno e per qntnj cinque ali forma magore (*sic*) a L quatro el qnto. monta tuto dacordo L centotrentadna. E de havere adj 25 marzo [*1461*] per qntnj 30 de folgio (*foglio*) reale e per raditura dj X qntnj e per 8 capretj (Ziegenfelle für Pergament) per fornire uno qntno grande tuto dacordo L cinquantaquatro. Die erste Erwähnung des bekannten, für die Ausstattung der Bücherei der Badia vorzugsweise in Anspruch genommenen florentinischen Buchhändlers Vespasiano da Bisticci (s. weiter unten Libro IV fol. 69[r], 145[r] und Libro VI fol. 39[r]).

fol. 52[v] findet sich unter anderen Vermerken auch der folgende: 1460 Piero dj Ceco del pplo (*popolo*) dj fiesole scarpellino de havere per lastronj per foderare laqnaio dj la saleta arimpeto el refetoro L nove ss 18 e per peduci per lacarena (?) apreso labarbaria (*barbieria*) L 16 ss quatro. E de havere per uno pergamo li logamo per el refetoro con uno usso (*uscio*) lavorato tuto dj falda grossa fj ventj a L 4 el fj . . . . . L 80 ss —
E de havere per uno archo tondo sopra el pergamo
del refetoro dj 18 luyo dacordo . . . . . L 10 ss 16
E de havere per dua Armete (Wappenschilder)
nel refetoro dacordo . . . . . L 4 ss —
Wir lernen hier in dem unbekannten fiesolaner Steinmetzen Piero di Francesco den Meister der schönen Kanzel im Refectorium kennen, deren Entwurf man bisher geneigt war, Brunelleschi selbst zuzuschreiben. Unter den auch von ihm für den Wandbrunnen im Vorzimmer des Refectoriums gelieferten „lastroni per foderare“ sind wohl die Macignoplatten zu verstehen, die die Wandfläche zwischen den beiden Pilastern verkleiden und die Oeffnungen für den Wasserabfluss enthalten. Der Schöpfer des graziösen Wandbrunnens selbst ist in unseren Rechnungsbüchern nicht verzeichnet. Nach der Analogie seiner Pilastercapitelle mit denen an einer der beiden Thüren, die aus dem Querschiff der Kirche in die alte und neue Sacristei

führen und die, wie wir unten (Libro IV fol. 127r) sehen werden, urkundlich dem Francesco di Simone angehören, möchten wir auch das in Rede stehende Werk ihm zuweisen. Ueber die Bedeutung von „carena" s. weiter unten ad fol. 20r des nächsten Rechnungsbuches, über die von „falda grossa" vgl. das oben S. 568 Anm. 1 Gesagte.

fol. 72v: 1461 Dominico dj francisco legnainolo de havere per uno tetto de la loza tra le forestarie lougo br. 33 e largo br. 9 L 50 ss —

E de havere per uno sopalcho (Decke) de la libreria . . . . . folgen Masse und Preisansatz monta tuto . . . . . L 75 ss —

E de havere per br. 30 di panche ala salla . . L 22 ss 10

Der erste der obigen Posten betrifft, wie die Uebereinstimmung der angegebenen Masse mit der Wirklichkeit beweist, die fol. 21v erwähnte Loggia, — der zweite und vielleicht auch der dritte die Bibliothek. Hiernach waren diese Teile der Anlage im Jahre 1461 vollendet.

Das vierte unserer Bücher trägt auf seiner Einbanddecke den Titel: „Della fabrica del 1461 final 7 (den siebenten Monat?) del 1464". Es beginnt mit einem Eintrag vom 23. August 1461 und endet mit einem solchen vom 27. August 1464, doch kommen in den einzelnen Contis, wie aus den folgenden Auszügen erhellen wird, auch Posten späteren Datums vor.

fol. 2r steht eine Verrechnung mit Zanobi di Mariano cartolaio für vom 31. August bis 26. Februar 1461 gelieferte, ihren Titeln nach angeführte Handschriften im Betrag von zusammen L. 1070. Dem gleichen Buchhändler begegnen wir auch auf fol. 67r und Libro VI fol. 40r.

Die folgenden Folios enthalten Vermerke über grosse Lieferungen von Kalk, Sand, Ziegel, Gyps, Holz zum Kalkbrennen, auch Erdausgrabungen und Abfuhr des Materials aus den letzten Monaten 1461.

fol. 20r. Unter den hier dem Maestro Domenico da Como (s. Libro III fol. 23v) gutgeschriebenen Maurerarbeiten sind hervorzuheben:

a dj 25 dj novembre 1461 per braccia 1500 dj muro fatto ale infermerie

a dj 5 dicembre per braccia 150 dj muro fatto nela carena (?) e braccia 280 fatto ala schala chedisende nel orto.

a dj 8 dj febrajo per opere 8 dj maestro arizare (*ricciare*) e intonicare la carena grande con le fanciule (?)

a dj primo daprile 1463 per lo muro fatto sotto labadia insino ala gora e altro lavorio fatto insino a ditto di monta intuto dacordo .....

Was unter carena grande con le fanciule, die mit Mörtel beworfen und getüncht wird, zu verstehen sei, wissen wir nicht zu erklären (Carena [von carere abzuleiten] bedeutet sonst die vierzigtägige grosse Fastenzeit; sollte hiernach etwa das Wort für einen Raum, der während jener Zeit als Speisesaal zu dienen hatte, gebraucht sein?)

fol. 35r: Dominico dantonio detto cecheti de avere adj 29 dj magio 1462 per migliaia quatordici e trecento diciesette dembrici e colmignj (Firstziegel) liqualj sono coti (*contati* = bestimmt?) su tetti dele forestarie granajo saleta overo logia dela citerna o scala vac al granajo intorno atuto il chiostro sie la libreria sopra la saleta dela sacristia sula sacristia capitolo e berbaria e sopra linfermarie e andito e fogne ..... folgen Preisbestimmungen, und als letzter Posten:

E de avere adj 16 daprile 1466 per saldo di ragione fatta con luj dacordo ditto di migliaia 15 dembrici e spigoli e spigoloni (Gratziegel) e docionj (Ablaufröhren) e casio (*cacio*) da mastici (Mastixkitt) e altre cosse (*sic*) aute da luj per la fabrica monta in tutto lire mille cassa ogni altra ragione cioe . . . . . L 1000.

fol. 41r enthält eine lange Reihe von Posten, die dem Giuliano di Nardo, uns bekannter unter dem Namen Giuliano da Majano, vom 3. Juli bis 2. Januar 1461 im Gesamtbetrag von circa 3500 Lire verrechnet werden. Neben Ausgaben für Material u. dgl. sind darunter folgende:

De avere adj 9 novembre per armarj dj la segrestia e per le banche e porte e finestre e per usso dj la saleta dela sagrestia e per la porta dj detta saleta va in chiostro per la porta della scala grande del dormentoro djsoto e per laporta dj lanticamera dj Cosmo per lo cancello per la porta dj la saleta djl rifetoro e per la porta dj la loza dj soto e per la porta djlinfermeria e per le pauche djl capitolo o per la porta dj laloza djsopra e che va in dormentoro e per la porta djl vestiario e djl luso (*l'uscio*) djl sagrestano e per

le panche dj laloza e legio nel pergamo del refetoro, monta tutto dacordo fato cum m(*aest*)ro giuliano presente Don Timotheo per don Archanzolo priore Lire milla setecento. E de avere adj 2 di genajo per piu lavorij fatti a santa maria dalla neve cioe palchi e teti bracia 1100 larmajo della sagrestia la conciatura dile panche del rifetorio e dil coro cp (*compreso*) un legilo (*leggio*) da cantori e per assi e legname per dita chiesa ecasa intuto monta L 508 ss —

Keine der wichtigeren für die Badia gelieferten Arbeiten Giulianos da Majano ist mehr an Ort und Stelle nachzuweisen, selbst nicht die in der letzten Vasariausgabe (II, 468 n. 4) noch als dort vorhanden verzeichneten Sacristeischränke. Die im zweiten Posten erwähnten Arbeiten beziehen sich auf Kirche und Kloster der Nonnen vom Orden des heil. Augustinus von Pulsano in Via San Gallo zu Florenz, das mitsamt den dazu gehörigen Besitzungen im Jahr 1442 von Papst Eugen IV. der Abtei von Fiesole einverleibt worden war (s. Moreni, Contorni di Firenze, t. III p. 101). Die Kirche S. Maria della neve wurde zu derselben Zeit, als die Badia im Bau war, einer Wiederherstellung unterzogen, nachdem die Nonnen das Kloster verlassen hatten. Es war bisher nicht bekannt, dass Giuliano da Majano an diesen Arbeiten Anteil gehabt hatte (vgl. auch weiter unten fol. 99r). — Don Arcangelo da Vicenza wird von Vespasiano da Bisticci (ediz. Bartoli pag. 255) als Prior der Badia zur Zeit, als er ihre Bücherei mit Handschriften versah, genannt. Don Timoteo Maffei scheint beim Vertragsabschluss mit Giuliano als sein Stellvertreter intervenirt zu haben.

fol. 47r: Nicolo Iniesuato de avere adj 20 dj novembre 1461 per un saldo fatto dacordo con don archangiolo dj tute le finestre dil dormitorio cpte (*compiute*) cioe 4 delalibreria e tre meze del rifetorio cioe dal mezo insu e la finestra del camerlengaria e tute le vete (*vetri*) vano a dette finestre . . . . . folgen Preisansätze L 594 ss 11.

E de avere adj 11 daprile 1466 per un saldo fatto detto di dogni lavorio di finestre ochi fatti per la chiesa e per la casa insino a questo di che sono finestre tredici nela chiesa eochi 4 tuti con loro vetre e la finestra dela sacristia, del vistiario e barbaria, lochio dila infermaria e finestre sej dele infirmerie e finestra una per lospicio e due finestre dela saleta del refetorio edispensa del refetorio, una finestra per la cela del sacristano e sopra luscio, etutte finestre dil dormitorio sopra il capitolo e sacristia e sporteli dil refetorio e due

finestre dela libraria e finestre ochio per la chiesa da lagna e santa maria dela neve. e scritojo e sacristia di ditta casa. e per la camerlengaria e scritora (*scrittoria*) e dispensa dolojo (*d'olio*) e caso (*cacio*) e barbaria e specaria (*spezieria*) e ogn altro lavorio insino a questo dj monta intuto . . . . . L. 1066 ss 1 d 4.

Es ist bekannt, dass im Quattrocento die Jesuaten gleichsam das Monopol besassen, Kirchen und Klöster mit Fensterglas, namentlich auch mit bemalten Fenstern zu versehen. In Florenz hatten sie 1438 das vorher den Augustinerinnen gehörige Kloster von S. Giusto vor Porta Pinti bezogen und dort 1487 von Antonio di Giusto da Settignano die grosse, 1529 wieder abgetragene Kirche erbauen lassen (s. G. B. Uccelli, Il convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati. Florenz 1865. pag. 67. und Vasari IV. 476 n. 4). Die sehr bedeutenden Geldbeträge der obigen Vermerke könnten zu der Meinung veranlassen, als ob wir es hier mit lauter bemalten Glasfenstern zu thun hätten. Allein zu jener Zeit war der Preis des gewöhnlichen Glases noch ein sehr hoher; auch würde es jedenfalls besonders bemerkt sein, wenn es sich dabei um Glasmalereien handelte. Uebrigens geht aus dem ersten Eintrag hervor, dass zu Beginn 1466 Kloster und Kirche der Vollendung nahe waren. Die in dem zweiten erwähnte Kirche von Lagna ist diejenige der Abtei S. Salvatore im Val d' Agna, District von Prato, welche schon seit dem Jahre 1029 — der Zeit der Gründung der Badia von Fiesole, oder vielmehr des Klosters S. Bartolomeo, an dessen Stelle sie im Jahre 1439 trat — zu letzterem gehörte (s. Moreni, Contorni di Firenze, t. III p. 103).

fol. 51r: Piero dj cecho scarpelatore (s. oben Libro III fol 52v) de avere adj 6 dj lujo 1464 per un arme tonda su la logia lire otto e per quatro armi sul chiostro lire quatordici e per tre armete su tre nsci lire quatro e meze e unatesta a un tondo di capitolo lire dicie e per spianar duj tondi di marmo e per altre sue opere lire sej intuto dacordo con luj . . . . . L. 43 ss —

Die betreffenden Wappenschilder sind noch alle an den angegebenen Stellen da, das Medaillon mit dem Bildnis, wahrscheinlich des heil. Augustinus oder Cosimos de' Medici ist aus dem Capitelsaal verschwunden.

fol. 52r werden unterm 18. Dezember 1461 mit Papi di Benedetto coltricajo die Auslagen für Bettdecken, Federbetten, Kissen, Matratzen u. dergl. für die Infermeria im Betrage von ungefähr 500 Lire abgerechnet.

fol. 55r: Giovanni di piero bacielli lastregatore de avere adj 24 dicembre 1461 per braccia mille duecento quaranta dj lastrego fatto in casa circa la carena (?) grande e landrone che sotto ilchiostro la corte di cavali e landrone sotto la lozia e la corticela dela saleta dela camera di cosmo . . . . . L 310 ss —

E de avere adj 28 dj marzo [*1462*] per braccia ottocento ottantasei dj lastrigo fatto cioe intorno ilchiostro sotto la camera dela cucina la saleta alato adetta camera tre piani di scale apresso detta saleta quel pezo dandrone che va ala corte dele galine monta intuto . . . . . L 221 ss 10

Folgen andere ähnliche Posten, die den Gesamtbetrag der Pflasterarbeiten auf ungefähr 900 Lire erhöhen.

fol. 56r: 1461 Gregorio dj lorenzo de avere adj 24 dicembre per tre pietre dj marmo compro per laquajo dela sacristia L 28 ss 18
E de avere adj 10 dottobre per facitura duno aquajo fatto per la sacristia de marmo compro per cio monta intuto . L 98 ss 18

Der hier angeführte Wandbrunnen, der einzige marmorne unter den in der Badia vorhandenen, befindet sich noch heute in der ehemaligen Sacristei, die jetzt mit dem aus dem Klosterhof zu ihr führenden Corridor zu einem Raume verbunden ist. Er ist das Werk eines Meisters zweiten Ranges, von dem wir ausser seinem uns hier enthüllten Namen sonst nichts wissen.

fol. 58r werden dem Francesco d' antonio miniatore vom 12. Januar 1461 bis 21. April 1465 für das Malen von Initialen in Messbücher, Antiphonarien u. dgl. Lire 580 ausgezahlt. Es ist dies zweifellos der berühmte florentinische Miniaturmaler Francesco d' Antonio del Cherico, von dessen Arbeiten uns eine beträchtliche Zahl in der Laurentiana und unter den Chorbüchern von S. Lorenzo erhalten ist (s. G. Milanesi, Nouve indagini etc. pp. 190. 248 seg. und 327).

fol. 60r erhält Papi d' Albero da Colle unterm 14. März 1463 für das Schreiben eines Lectionars und Evangeliars Lire 249 ss. 10.

fol. 67r werden dem Gianobi di Mariano cartolajo (s. oben Libro IV fol. 2r) für vom 20. April 1462 bis 27. November 1464 gelieferte, zumeist der Kirchenlitteratur angehörende Handschriften Lire 3870 verrechnet.

fol. 69r findet sich eine das ganze Blatt einnehmende Rechnung im Gesamtbetrage von Lire 6104 soldi 2 über Bücher, die vom 28. Mai 1462 bis 17. Dezember 1463 von Vespasiano dj filippo

geliefert wurden (s. oben Libro III fol. 50[v]). Unter den ihren Titeln und Preisen nach durchweg einzeln verzeichneten Posten ist eine Anzahl als libri comprati da agnolo di messer Gianozzo Manetti ausgewiesen.

fol. 73[r] begegnen wir in einer Abrechnung sämtlicher bis zum 5. April 1463 von Brunoso di Benedetto geleisteten Arbeiten ausser den von uns bisher mitgeteilten einem Posten über i conci del cap(*itolo*), e finestre, dela loza di soto e dj sopra. Da nun in der Loggia keine Fenster existieren, so kann sich der Genitiv „della loggia" nur auf das nicht wiederholte „conci", nicht aber auf „finestre" beziehen und es müssen unter den hier erwähnten die beiden grossen Fenster verstanden werden, die aus dem Capitelsaal in den Klosterhof gehen. Es ist sonach unser Meister auch als Schöpfer der Arabeskenranken zu betrachten, die ihre Laibungen sowie die der Thüre schmücken. — Unterm 13. April 1464 kommt zu der obigen Abrechnung noch eine neue hinzu, laut welcher die Gesamtsumme der Entlohnung Brunosos Lire 4326 ss 19 d. 4 betrug.

fol. 77[r]: 1462 Bartolomeo di boniforte da vilmerchado (Vimercato, s. oben Libro III fol. 41[v]) de avere lanno ff. ventj largi (*sic*) per mjnjare li antifonarij o altri libri e comisa (*comincia*) lanno adj 15 di giugnjo 1462 valsono . . . . . L 108 ss —.
E de avere adj 17 dj giugnio 1465 per resto e saldo dell anno passato ecet . . . . . L 10 ss 16.

Antonio di giovannj da milano de avere lanno per scrivere ff. venti largi (*sic*) e comincia lanno adj 26 dj giugnjo [*1462*] valsono . . . . . L 108 ss —.

Unseren oben (zu Libro III fol. 41[v]) angeführten Quellen ist nichts über diesen Buchmaler oder Schreiber zu entnehmen.

fol. 90[r]: Piero dj paulo quaratesi de avere adj 18 dottobre 1462 per un panno rosso dj lana francescha per la camera dj cosimo ff. quindici largi (*sic*) valsono . . . . . L 81 ss 15.

Wozu dies „französische Wollzeug" in dem für Cosimo de' Medici reservierten Absteigequartier gedient haben mochte, ist dem Vermerk leider nicht zu entnehmen.

fol. 99[r]: Giuliano di nardo de avere adj 2 di genajo 1462 per usci nove per compinti a santa maria dela neve cioe luno principale che mete incasa luscio del refetorio dela dispensa delacucina delasaleta delorto delasacristia e cheva inchiesa e del coro in tuto monta dacordo . . . . . L 100 ss —.

E de avere adj detto per uscio principale entra incasa lire cento e luscio va alacisterna e luscio va ala carena (?) e per le banche delospitio e per lo tetto dela scala va ala stalla e per le tavole della libraria intutto dacordo . . . . . L 240 ss —.

E de avere adj detto per la porta dela chiesa di santa maria della neve e per lo presbiterio di detta chiesa tuto dacordo L 77 ss 6.

Ueber die von Guiliano da Majano für S. Maria della neve ausgeführten Arbeiten vergl. auch den Vermerk Libro IV fol. 41r. Von ihnen allen hat sich nichts erhalten.

fol. 110r: 1462 Nicolo di giovannj de havere adj 20 dicembre per letiere e scritoj e uscj e oratorij di cele sette del dormjtorio sopra il capitolo monta intuto dacordo come conzio (*conciò, acconciò*) giuliano di nardo monta intuto lire cento quarantasete ss quatro L 147 ss 4.

Wenn wir den Text recht deuten, so hatte darin der Genannte die Einrichtung für sieben Zellen zu den von Giuliano da Majano mit ihm vereinbarten Bedingungen ausgeführt.

fol. 120r: 1463. 1464. Benedetto di benedetto e compagnj scarpelatori per br. setanta due dj lastrico murato avantj la loza delorto . . . . . L 36 ss —.

E de avere adj 12 di lujo [1464] per piu conci e lastruze auti da luj e per traini e veture de detti conci per santa maria della neve e per la badia e le case di lavoratori della badia e parte di conci mandati alagna monta intuto lire ottocentoventidue ss sej cioe L 822 ss 6.

Hiernach wurde zur selben Zeit auch an der Kirche im Val d' Agna gebaut oder mindestens restauriert (s. oben fol. 47r).

E de avere adj deto per 4 lastorj (*lastroni*, Fundamentquader) soto le base dj pillastrj . . . . . L 6 ss —.

Dieser und alle folgenden Posten beziehen sich auf die Kirche der Abtei. Es geht daraus hervor, dass sie im Jahre 1464, zur Zeit des Todes Cosimos de' Medici, zum grössten Teil vollendet war: vergl. übrigens weiter unten fol. 126r und Libro VI fol. 13r und ff.

Et de avere adj deto per 4 pillastrj per latribuna, sono intuto br. 72 per L. 13 el br . . . . . L. 936 ss —.

Et de avere adj deto per 4 capitellj su detj pillastrj per L. 50 luno, e per 4 cornizonj suso detj pilastrj col frigio dj soto, per L 30 luno, dacordo monta tuto . . . . . L 320 ss —.

Et per br. 15 dj cornice per L 4 el br., e per uno ochiogran de ne la capella magiore L. cento quaranta monta tuto L 200 ss —.

Et de havere per 3 arme grande due su cantj de la capella e una ne la volta granda . . . . . L 106 ss —.

Von den drei Wappenschildern ist das letztangeführte an seiner alten Stelle vorhanden, die beiden ersten sind von den Eckpfeilern der Chorcapelle auch an das Gewölbe dieser und des Langschiffs versetzt worden, — vielleicht bei Gelegenheit der jüngsten Wiederherstellung der Anlage.

Et de havere per sej finestre, tre ne la capella granda intesta, e 1 dalatj. e 1 ne la croce, per L. 50 luna . L 300 ss —.

Et de havere per una capella murata dacordo L 270 ss —.

Es ist dies eine der acht Capellen zu Seiten des Hauptschiffs. Weiter unten sind vier andere davon verrechnet, eine fünfte auf fol. 126r.

Et de havere per dua entrate ne la capella di san Romolo una murata laltra noe (*no*) . . . . . L 60 ss —.

Die hier erwähnte Capelle des heil. Romulus befand sich am nordwestlichen Ende des Hauptschiffes. Sie wurde bei der jüngsten Wiederherstellung der Kirche abgetragen; eine Inschrifttafel gibt heute bloss noch Kunde von ihrer Existenz.

Et de havere per dua finestre, in dua capelle dovean fare dua altri scarpellinj . . . . . L 90 ss —.

Et de havere per uno camino ne lanticamera dj cosmo, e per 4 peduzi djcanto al capellano . . . . . L 29 ss —.

Et de havere per br. mille dj lastrega, per il bugato (*bucato*, Waschhaus), per tre volte, da vivo, per regualgiare (*ragguagliare*, die Mauern abgleichen) el campanille, e per regualgiare le mura dela chiesa soto la cornise . . . . . L 100 ss —.

Et de havere per br. 20 dj imbasamento, per la chiesa L 20 ss —.

Et de havere per opere quatrocento cum suo compagni a far uno pillastro dela faziata dj pietre femine e lavorare in deta fazata, e rompere mura de la chiesa, e concj, per far concj in diversj luoghj per casa, per ss 15 lopera, intuto . . . . . L 300 ss —.

Unter „pietre femmine“ sind vermutlich die „Schmatzen“ zu verstehen, die in dem an die alte Façade angefügten neuen Mauerwerk ausgeführt wurden, um daran die beabsichtigte Marmorverkleidung befestigen zu können; rompere mura e conci de la

chiesa bezieht sich auf das Abtragen der Mauern der alten Kirche. Et de avere per quarto (*sic*) archj su pilastri sono bracia 25 luno con la cresta per lire sedici ilbracio monta . . L 1600 ss —.

Es sind dies die Gurtbögen, die die Vierungskuppel stützen. Unter cresta, Kranz, ist wohl der Eichblattfeston zu verstehen, der ihre Archivolten schmückt.

Et de avere per quatro capelle fornite per lire 270 luna L 1080 ss —.

Et de avere per uno ochio nela croce e brac. 40 di cornise intuto L 260 ss —.

Et de avere per una porta nela capela grande L 40 ss —.

Der vorstehende Vermerk ist der erste, in dem der Name Benedettos allein vorkommt. Daraus, dass in der Folge sein Bruder Bruoso nicht mehr erwähnt wird, ist zu schliessen, er sei im Laufe des Jahres 1464 (nach dem 13. April, s. oben fol. 73r) gestorben und die Beendigung der von ihm übernommenen Arbeiten sei Benedetto zugefallen.

fol. 125r: 1463 dj 29 luijo. Bartolomeo dj boniforte (s. oben Libro III fol. 41v) sacordo con nuj a miniare dj pena li libri nostrj e dj havere dj le letere del lectionario quatrinj quatro dj luna e quatrinj cinque dj quelle de lantiphonario e debe porre collore da duc(*ati*) 3 Lonza a suo spesa dogni cossa. Es folgt eine Specificierung der vom 22. October 1463 bis 18. August 1464 geleisteten Arbeiten von zusammen . . . . . L 433 ss 14.

fol. 126r: Francescho dantonio dj Vanj de havere adj 15 octobre 1463 per br. cinquantadua, dj cornise e cornisone murate ne la capella (offenbar die Chorcapelle der Kirche) a L 4 el br. monta dacordo . . . . . L 208 ss —.

E de avere adj 9 dottobre 1464 per tre finestre murate nele (*sic*) croce de la chiesa montano in tuto . . . L 130 ss —.

E de avere adj detto per brac. 68 di cornice murata nela croce dela chiesa e nela nave sopra le capele verso san romulo monta intuto . . . . . L 272 ss —.

Et de avere adj detto per una capela fece nella chiesa (s. oben fol. 120r) . . . . . L 270 ss —.

Et de avere adj 28 di setembre 1465 per un ochio nela chiesa verso la tramontana monta intuto . . . . . L 70 ss —.

Der hier zum erstenmale vorkommende Steinhauer Francesco d'Antonio di Vanni ist offenbar ein Bruder des Malers Stefano,

des Genossen Biccis di Lorenzo (s. Vasari II, 57 nota 1). Der vorstehende Vermerk ergibt übrigens, dass auch noch im Jahre 1465 einzelne Vollendungsarbeiten für die Kirche geliefert wurden (vergl. oben fol. 120ᵛ).

fol. 127ᵛ: 1463 Francesco dj Symone da fiesole scarpellino de havere per uno friso ha fato circa a uno cruxifixo, de havere di 27 agosto, dacordo per uno friso fece circa el crucifixo del cap(*itol*)o L 70 ss —.

Et de avere adj primo dottobre per due porte di conci vano nela croce dela chiesa montano in tutto dacordo . . L 260 ss. —.

Der Meister, um den es sich hier handelt, ist Francesco, der Sohn Simones di Nanni Ferrucci aus Fiesole, den wir aus Vasari als Schüler Verrocchios und Schöpfer des Grabmals Tartagni in S. Domenico zu Bologna kennen. (Ueber andere heute nicht mehr vorhandene Sculpturen von ihm vergl. Vasari t. III, p. 371 n. 2.) Da er um 1440 geboren war, so sind diese Arbeiten für die Badia unter seine frühesten zu rechnen. Sowohl der arabeskirte Rahmen um die Rundbogennische des Altars im Capitelsaal, als die beiden reich sculpierten Thüren, die aus den beiden Flügeln des Querschiffs in die alte und neue Sacristei führen, haben sich bis heute unversehrt erhalten. Ueber eine weitere Arbeit in der Badia, die wir auch dem Meister glauben zuschreiben zu dürfen, s. oben Libro III fol. 52ᵛ.

fol. 141ᵛ: Gianobi dj Jacopo malchiavellj (*sic*) pintore de havere fin dj 12 marzo 1464 per dua mezi tondi dj una pieta in su laporta va in sacrestia, e per una santa monicha sula porta va nel zardino per L vendidue luna . . . . . L 44.
Et de avere adj 24 marzo per una meza figura djsanto Aug(*ustin*)o nel canto del chiostro . . . . . L 22.

Es ist dies der schon von Vasari (t. III p. 53) als Schüler Benozzo Gozzolis erwähnte Zanobi Machiavelli; von den hier angeführten Malereien hat sich nichts erhalten.

Ebendort: Fra giovanni barbieri delordine di sanfrancesco sta a san Miniato de avere adj 9 di lujo [*1465*] per scrivere quinternj 45 dantiphonarij con la nota e per notare quinternj sette intutto L 256 ss —.

Der Schreiber ist vielleicht derselbe Frater Joannes Antonius de Mediolano Ordinis Sancti Francisci, der 1492 ein Missale für

den Dom von Florenz verfertigte (s. die Urkunde über die Vergebung bei G. Milanesi, Nuove indagini etc. p. 329).

fol. 145r findet sich wieder eine Verrechnung mit Vespasiano dj philippo cartolaio, für im einzelnen aufgezählte Bücher, die er von 26. Januar 1463 bis 27. April 1465 geliefert und wofür er den Betrag von L 6041 ss 15 erhalten hat. Sie schliesst sich an die Rechnung auf fol. 69r an.

fol. 149r enthält einen Vertrag mit Giovachino d' Agnolo del Pescie da Settignano, per aconciare pietre femine per la fazata de la chiesa di verso tramontana. Er empfängt daraufhin unterm 17. August und 20. September 1463 L 248 ss 6 d 8 per el muro facto el pilastro per benedetto da fiesole e giovachino e bartolo, was sich offenbar auf den entsprechenden Posten der oben fol. 120r mit dem Genannten und seinen Genossen verrechneten Arbeiten bezieht.

Ebendort erhält Cambio di Pasquino unterm 10. März bis 21. Juni 1464 für giaia (*ghiaja*) posta nel fondamento della chiesa L 57 ss 10.

fol. 156—159 (das letzte dieses Rechnungsregisters) sind Maurerarbeiten verzeichnet, die von verschiedenen Meistern in der Zeit vom 21. April bis 27. August 1464 geleistet werden. Einer — der beträchtlichste — der Posten auf fol. 159 im Betrag von L 398 ss 6 ist indes ausdrücklich als die Kirche S. Maria della neve betreffend angeführt. Wahrscheinlich beziehen sich also auch die übrigen auf diesen Bau.

Das nun folgende fünfte Rechnungsbuch, das die Vermerke vom September 1464 bis September 1466 enthalten haben musste, ist leider nicht mehr vorhanden.

Das letzte Register, auf dem Umschlag bloss mit der Jahreszahl 1466 bezeichnet, umfasst die Einträge vom October 1466 bis November 1467. Zu dieser Frist scheint der Bau sein Ende erreicht zu haben. Denn nur vierzig Blätter des Buches sind beschrieben; die übrigen wurden später für ein Verzeichnis der Einnahmen und Ausgaben der Abtei von 1530 bis 1539 ausgenutzt, und zwar indem man das Buch umkehrte und so das letzte Folio zum ersten dieser Aufzeichnungen machte.

Die Einträge unseres Buches, soweit sie den Bau betreffen, enthalten überwiegend Material- und Lohnabrechnungen, die letzteren nicht nach der Qualität der Arbeit, sondern nur nach „opere" — Tagelöhnen — ausgewiesen. Die Folios sind oben sämtlich mit den beiden Daten 1466, 1467 bezeichnet, und die Einträge jedes Blattes, wie aus der verschiedenen Tinte und Schrift zu ersehen, stets gleich zu der Zeit, wo die Arbeit geleistet wurde, gemacht. Wir heben im Folgenden nur die wenigen Vermerke hervor, die auf den Fortgang des Baues Bezug haben.

fol. 13r: Francesco scarpellino detto el maza de havere per resto dj sue cornise in chiesa e per resto de la capella fece, insino dj 25 novembre [*1466* oder *1467*] L 22 ss 8. Vermutlich haben wir es hier mit demselben Meister zu thun, der auf fol. 126r des vierten Rechnungsbuches als Francesco d' Antonio di Vanni vorkommt. Zum mindesten hat dieser gerade Arbeiten der hier genannten Art für die Kirche der Badia ausgeführt.

fol. 20r: 1466. 1467. Giovannj dj boscho scharpellino de avere per trajnj dj falde zentile pello imbastjmento et intavolato della chapella magiore et infermeria insino adj 17 ottobre 1466 L 22 ss 10.

Ueber die Bedeutung von falda gentile vgl. das oben S. 568, Anm. 1 Gesagte. — Was unter dem „Aufschlagen und Verkleiden, Vertäfeln" der Chorcapelle gemeint sein kann, vermögen wir nicht zu sagen. In keinem Falle war es eine Arbeit von grosser Bedeutung, nach den geringen Kosten zu urteilen, die sie verursachte.

fol. 29r: 1466. 1467. Benedetto dj benedetto scarpellino a fiesole de havere, adj 15 dj ottobre per due porte a pilastrello grande e per 4 finestre lavorate a due ussi, e per duj pillastri e per lastraza (*lastruzze*, grosse Pflasterplatten) per lastricare la vendemia (offenbar: Kelterhaus), e lastrico in detta vendemia, per canti in quatro lati per br. 100 dj bastonj per la silice tuto e (*compreso*) per 1° cardinalle e 1ª solgia (*soglia*) de lusso (*l' uscio*) del zardino e per opere trenta dj suo garzonj a detta vendemia monta tuto dacordo . . . . . L 215 ss 8.

Et de havere fin dj ultimo dj ottobre per br. 20 de uno canto dopio alachiesa verso linfermeria per br. 4 dj pillastro, per larco in deto luogo, per uno usso vae direto alachiesa, e 1 finestra sopra el pozo, per uno scudo rifato nel frontespizo dj forj de lacapella magiore per br. . . . dj cornise alfrontespizo delacapella magiore, per formimentj dj lastronj dj 4 porte zoe una va a fiesole, al campanille

e un (*sic*) inchoro. per br. 11 dj scalgione (*scaglione*) largo br. $2^1/_2$ vae soto pillastrj. per opere 200 sua edj 3 suo garzoni da Kalendj dj luijo fin dj deto. per 8 altari fornitj dj tuto ecceto la lapide. per br. 60 dj scalgione (*sic*) per duy stipiti in capo dj scalla vae nel chiostro . . . . . L. 829 ss 2.

Et de havere per opere 31 sua edj garzoni suoi e per br. 14 dj cornise nela fazada dela chiesa drento e per br. 90 djlastrico ne la citerna e per vetura dj lavorio havemo dj pian dj mugnone intuto monta . . . . . L. 113 ss —.

Es ist dies die letzte Abrechnung mit Benedetto di Benedetto; wir ersehen daraus, dass die letzten Arbeiten zur Vollendung der Kirche erst ins Jahr 1467 fallen, was übrigens durch den nächstfolgenden Vermerk bestätigt wird. Darunter finden sich unter anderem die Stufen (scaglioni), welche aus dem Hauptschiff in die Vierung hinaufführen — ihre angegebene Länge von 14 Ellen entspricht genau der Breite des Schiffes —, die Altartische in den acht Seitencapellen und das Gebälk an der Innenwand der Façade, woraus zu folgern, dass diese zuletzt hergestellt wurde, was wir übrigens schon aus andern, weiter oben Libro IV fol. 149r mitgeteilten Angaben schliessen konnten.

fol. 31r: 1466. 1467. Gabriello dj checho panielli de avere . . . infino adj 17 ottobre per 2750 embricj pella vendemia et pella chiesa . . . . . L. 165.

Et de avere sino adj sopradetto per bullette (kleine Holznägel) da inasserare la chiesa et ceste et barelle et per alchuni vecture alla gaia perllj fondamentj . . . . . L. 72.

Es folgen andere, demselben Meister verrechnete Posten, die indes über den Fortgang des Baues keine Aufklärung geben. Inasserare (einschalen) bezieht sich wohl auf das Verlatten des Daches vor dessen Eindeckung mit Ziegeln; die ceste et barelle dienten offenbar zum Materialtransport.

fol. 39r: 1466. 1467. Vespasiano chartolaio de avere fino adj 15 dj novembre [1467] per uno plinio fece scrivere per la libreria . . . . . L. 151.

Es handelt sich hier wohl um den Pliniuscodex, dessen wir oben S. 271, Anm. 1 erwähnt haben.

fol. 40r: 1466. 1467. Zanobj chartolajo (vgl. oben Libro IV fol. 2r und 67r) de avere sino adj 15 dj novembre [*1467*] per le-

gatura dj alcuni libri per la libreria, e per 3 volumj per la chiesa. e carte, e per parte dela summa (*somma*) dj maestro antonino L 150.

Wer der hier genannte Maestro Antonino gewesen sei, von dem wahrscheinlich auch Bücher für die Bibliothek angekauft worden waren, entzieht sich unserer Kenntnis. — Mit diesem Eintrag schliesst das letzte Rechnungsbuch.

2. Chronologische Uebersicht des Baufortschritts.

September (?) 1456.	Beginn der Bauarbeiten (Libro I fol. 1 ff.).
26. Dezember 1456.	Lieferung von Steinhauerarbeiten für den Vorraum des Refectoriums (Libro I fol. 17[r]).
? 1457.	Lieferung von Zugankern für Speisesaal und Küche (l. c. fol. 19[r]).
18. April 1458.	Thüren und Wappenschilder für die Bibliothek, das Dormitorium und Refectorium werden bezahlt (l. c. fol. 24[r]).
6. April 1459.	Säulen, Wandcapitelle und Parapetmauern für das untere und obere Geschoss des Hallenhofes werden ausgezahlt (l. c. fol. 32[r] und 51[r]).
15. October 1459.	Beginn der Mauerung an den Umfassungsmauern gegen Florenz zu (Libro II fol. 81[r]).
14. Juli 1460.	Das Dach des Hallenhofes wird bezahlt (Libro I fol. 47[r]).
? 1460.	Das Schreinerwerk und die Kanzel für den Speisesaal wird vergeben (Libro III fol. 47[v] und 52[v]).
11. October 1460.	Die Säulen der Gartenloggia werden bezahlt (Libro III fol. 21[v]).
9. März 1461.	Beginn der Fundamentierung der Kirche (Libro III fol. 9[v]).
? 1461.	Der Wandbrunnen in der Sacristei wird bezahlt (Libro IV fol. 56[r]).
? 1461.	Das Dach der Gartenloggia und die Decke der Bücherei werden bezahlt (Libro III fol. 72[v]).

17. April 1461. Die Einfriedigungsmauer des Gartens und des Vorplatzes der Kirche wird verrechnet (Libro III fol. 23[v]).

3. Juli 1461 bis 2. Januar 1462. Giuliano da Majono liefert Thüren, Fenster, Bänke, Lesepult, Sacristeischränke u. dgl. für die Abtei (Libro IV fol. 41[r]).

20. November 1461 werden die Fenster des Dormitoriums, der Bibliothek, des Refectoriums und der Kämmerei bezahlt (Libro IV fol. 47[r]).

24. Dezember 1461 bis 28. März 1462 werden Pflasterungen in den Souterrains des Klosters, im Hallenhof und anderen Räumlichkeiten ausgeführt und verrechnet (Libro IV fol. 55[r]).

29. Mai 1462. Bestellung der Dachziegel für sämtliche Räume, die um den Klosterhof liegen (Libro IV fol. 35[r]).

20. Dezember 1462 wird die Einrichtung für sieben Zellen ausbezahlt (Libro IV fol. 110[r]).

5. April 1463 werden die Steinhauerarbeiten am Capitelsaal ausbezahlt (Libro IV fol. 73[r]).

17. August und 20. September 1463 werden Mauerarbeiten an der Façadenwand der Kirche verrechnet (Libro IV fol. 149[r]).

27. August 1463. Francesco di Simone Ferrucci liefert die Umrahmung der Altarnische für den Capitelsaal (Libro IV fol. 127[r]).

1. October 1463. Derselbe wird für die beiden Thüren im Querschiff der Kirche bezahlt (a. a. O.).

15. October 1463 bis 9. October 1464 wird ein Teil der Quaderarbeiten an der Kirche verrechnet (Libro IV fol. 126[r]).

10. März bis 21. Juni 1464 werden noch Fundierungen an der Kirche verrechnet (Libro IV fol. 149[r]).

12. Juli 1464 wird der grösste Teil der Steinhauerarbeiten an der Kirche ausbezahlt (Libro IV fol. 120[r]).

28. September 1465 wird noch ein Rundfenster für die Kirche bezahlt (Libro IV fol. 126).

11. April 1466 wird das Glas für die Fenster der Kirche, Sacristei, des Krankensaals, Fremdenhospizes und anderer Klosterräume verrechnet (Libro IV fol. 47r).

16. April 1466 werden die für die Räume um den Klosterhof verwendeten Dachziegel abgerechnet (Libro IV fol. 35r).

17. October 1466 werden noch Arbeiten an der Chorcapelle bezahlt (Libro VI fol. 20r).

15. October 1466 oder 1467 werden noch Steinhauer- und Pflasterarbeiten für die Klosterräume bezahlt (Libro VI fol. 29r).

31. Oct. u. 25. Nov. 1466 oder 1467 werden die letzten Quaderarbeiten für die Kirche (Aussengiebel der Chorcapelle, Stufen im Langschiff, Altäre der Seitencapellen, Gebälk an der Innenwand der Façade u. s. w.) verrechnet (Libro VI fol. 13r und 29r).

17. October 1466 oder 1467 werden Dachziegel und Latten zum Einschalen des Kirchendaches bezahlt (Libro VI fol. 31r).

IX.

Urkundlich feststehende Daten über Leben und Werke Brunelleschis.

1377.	Geburt Filippos (S. 4) [1]).
18. Dezember 1398.	Er wird als Mitglied der Arte della Seta vereidigt (S. 10).
1401—1402.	Er nimmt an der Preisbewerbung um die zweite Bronzepforte für das Baptisterium S. Giovanni teil (S. 10).
2. Juli 1404.	Er lässt sich als Meister in die Liste der Goldschmiede immatriculieren (S. 10).
10. November 1404.	Er gibt ein Gutachten betreffs der Strebemauern der Chortribünen ab (S. 63).
16. Februar 1406.	Er wird seiner Functionen als Consulent der Domopera entbunden (S. 63 Anm. 1).
1409.	Brunelleschi setzt mit mehreren Genossen den Schwank mit dem Grasso Legnaiuolo ins Werk (S. 44).
30. September 1410.	Es werden ihm für eine Quantität Backsteine von der Domopera zehn Soldi bezahlt (S. 44 Anm. 1).
9. October 1415.	Er erhält eine Teilzahlung für eine mit Donatello gemeinschaftlich zu arbeitende Statue für einen der Strebepfeiler der Chortribünen des Doms (S. 21).
29. Januar 1416.	Er wird zur Herausgabe des für die erwähnte Statue bestimmten Bleies an Donatello verhalten (S. 21).

[1]) Die Seitenhinweise beziehen sich auf den Text des vorliegenden Buches.

26. Mai 1417. Es werden ihm für Gutachten betreffs der Ausführung der Wölbung der Domkuppel zehn Goldgulden ausgezahlt (S. 64).

1417. Brunelleschi nimmt den fünfjährigen Andrea di Lazzaro Cavalcanti in sein Haus auf (S. 66 Anm. 2 und S. 522 Anm. 2).

20. August 1418. An dem zu diesem Termin ausgeschriebenen Concurs zur Einreichung von Modellen oder Zeichnungen für die Ausführung der Domkuppel beteiligt sich auch Brunelleschi samt Genossen mit einem in Mauerwerk hergestellten Modell (S. 66 und 67).

31. August 1418. Vier Meister werden von den Operai beauftragt, die Herstellung von Brunelleschis Modell zu überwachen (S. 68).

13. Dezember 1418. Empfangnahme der zur Concurrenz eingelangten Modelle durch die Operai (S. 545, sub dato).

11. Juli und
12. August 1419. Unter diesen Daten werden Brunelleschi die Auslagen für Material und Arbeit an seinem Modelle mit 50 Lire 15 Soldi vergütet (S. 545, sub dato).

6. August 1419. Die ersten Bauarbeiten für das Spedale degli Innocenti werden nach Brunelleschis Entwürfen vergeben (S. 556 ad fol. 9r).

29. Dezember 1419. Brunelleschi und Genossen werden für die Idee ihres Kuppelmodells und die daran gewandte persönliche Mühe mit 45 Gulden belohnt (S. 68 Anm. 3 und S. 545, sub dato).

8. März bis
22. April 1420. Brunelleschi und Ghiberti verfertigen gemeinsam das endgültige hölzerne Modell für die Ausführung der Domkuppel (S. 71 und Anm. 1).

16. April 1420. Brunelleschis Ernennung zum Provveditore des Kuppelbaues im Verein mit Ghiberti und Battista d'Antonio und Feststellung des Bauprogramms (S. 71 und 73).

24. April 1420. Brunelleschi und Ghiberti werden für das

Ausführungsmodell mit je zehn Goldgulden bezahlt (S. 71 Anm. 1).

7. August 1420. Beginn der Mauerungsarbeiten an der Domkuppel (S. 88).

21. Februar 1421. Brunelleschi erhält fünfzehn Goldgulden als Gehalt für das erste Baujahr am Spedale degl' Innocenti ausgezahlt (S. 558 ad fol. 50r).

1. Mai 1421 bis 30. April 1422. Er versieht, von seiten der Seidengrosshändler und Goldschmiede dazu gewählt, beim Bau der Innocenti die Stelle eines der Operai (S. 560).

19. Juni 1421. Brunelleschi erhält von der Signorie für drei Jahre ein Privilegium für die Herstellung und Ausnutzung eines neuartigen, von ihm erfundenen Transportschiffes (S. 351).

18. Juli 1421. Es werden ihm von der Dombauverwaltung für eine neue Aufzugsmaschine für Baumaterial hundert Goldgulden als Remuneration zugewiesen (S. 348).

10. August 1421. Erster Spatenstich am Neubau von S. Lorenzo nach Brunelleschis Entwurf (S. 160 Anm. 1).

15. April 1423. Er erhält für die Erfindung einer zweiten Hebevorrichtung für den Kuppelbau zehn Goldgulden als Belohnung (S. 349).

5. Juli 1423. Er erhält für Auslagen zu seinem Modell des hölzernen Ankerringes für die Kuppel acht Lire ersetzt (S. 91).

27. August 1423. Er wird für die Idee und die bevorstehende Ausführung dieses Ankerringes, sowie für seine bisherigen Verdienste um den Kuppelbau abermals mit hundert Goldgulden remuneriert (S. 91 und 350).

27. August 1423. Er übernimmt die Lieferung der eichenen Bohlen und Keile für den hölzernen Ankerungsring (S. 111 Anm. 1).

4. und 6. Mai 1424. In zwei Arbeitsverträgen von vorstehenden Daten für das Spedale degl' Innocenti wird Brunelleschi ausdrücklich als Leiter des Baues bezeichnet (S. 568 ad fol. 177r u. S. 569 ad fol. 177v).

September 1424. Brunelleschi, der sich in Pistoja befindet, wird vom Provveditore des Innocentibaues nach Florenz heimgeholt, um für denselben Anordnungen zu treffen (S. 563 ad fol. 86r).

Mai und Juni 1425. Er bekleidet die Priorenwürde (S. 394).

24. Januar 1426. Brunelleschi und die beiden anderen Provveditoren beantragen in einigen Punkten Aenderungen des Bauprogramms vom April 1420, die auch unterm 4. Februar desselben Jahres von der Dombaubehörde genehmigt werden (S. 92).

1. März 1426. Von diesem Zeitpunkt an wird der Gehalt Brunelleschis auf 100 Gulden jährlich erhöht, und ihm die Verpflichtung auferlegt, seine Zeit ganz dem Kuppelbau zu widmen (S. 93).

16. August 1426. Brunelleschi erhält von den Operai Urlaub, um sich im Auftrag der Sei Uffiziali del Mare nach Pisa zu begeben (S. 356).

12. September 1426. Mit dem Dombaumeister Battista d'Antonio hat er die Befestigungsarbeiten am Castell von Lastra abzuschätzen (S. 358).

24. September 1426. Er erhält von den Operai einen viertägigen, im Dienste der Officiales carnium zu verwendenden Urlaub (S. 378).

28. Februar 1427. Es wird ihm gestattet, sich nach dem 4. März für zehn Tage in eigenen Geschäften aus Florenz zu entfernen (S. 378 Anm. 2).

2. April 1427. Er erhält vier Tage Urlaub, um nach einem im Interesse des Gemeinwesens unternommenen Geschäft zu sehen (S. 378 Anm. 2).

7. Mai 1427. Auf sein Ansuchen stellt ihm die Dombaubehörde eine Empfehlung an den Podestà von Castelfranco aus (S. 378 Anm. 2).

13. Mai 1427. Brunelleschi lässt durch den Steinhauer Giusto di Francesco da Settignano im Auftrag des Fra Giuliano Benini die Arbeit an dem Sacramentstabernakel für S. Jacopo in Campo Corbellini nach dem von ihm gelieferten Entwurfe beginnen (S. 22 u. 23 Anm. 2).

12. Juni 1427. Er übernimmt die Zufuhr von 100 Lasten

	Marmors für den Kuppelbau von Pisa nach Florenz mittels des von ihm construierten Transportschiffes (S. 111 Anm. 1 und S. 352).
13. November 1427.	Er wird zur Begutachtung der Eindeckung der Kirche S. Giovanni nach Volterra eingeladen (S. 378).
30. März 1428.	Er wird mit Battista d'Antonio beauftragt, die Clausur der Domherren im Dom herzustellen (S. 99).
1429 oder 1430.	Brunelleschi beginnt den Bau der Capp. Pazzi (S. 216).
9. Januar 1429.	Er und Battista d'Antonio werden beauftragt, die Arbeiten für den dritten Macignoring zu vergeben (S. 94).
12. Februar 1429.	Er leistet den Schwur „per l'unione de' cittadini" (S. 395).
30. Februar 1429.	Zu dieser Frist (Todesdatum Giovannis di Bicci Medici) ist die alte Sacristei von S. Lorenzo nach den Plänen Brunelleschis im Rohen vollendet (S. 161).
22. September 1429.	Brunelleschi erhält im Verein mit Ghiberti den Auftrag, ein neues Modell des Domes und einen neuen Entwurf für dessen Façade herzustellen (S. 95).
1430 bis 1433.	Brunelleschi führt mit den Mönchen des Klosters delle Campora wegen der Hinterlassenschaft seines Bruders Tommaso Prozess (S. 4 Anm. 2 und S. 514 Anm. 2).
5. März 1430.	Er begibt sich zur Leitung der Belagerungsarbeiten ins Lager vor Lucca (S. 363 Anm. 2 und S. 366 Anm. 1).
18. März 1430.	Die Operai bewilligen ihm für die Dauer seiner Abwesenheit vor Lucca Urlaub (S. 366 Anm. 1).
1. April 1430.	Von diesem Zeitpunkt bis zum 1. Juli 1431 wird sein Jahresgehalt auf die Hälfte herabgesetzt (S. 93 Anm. 1).
30. April 1430.	Die Domoperai übertragen die Ausführung des Altartisches in der Capp. di S. Zenobi an Brunelleschi (S. 17 Anm. 2).

12. Juni 1430. Er kehrt nach dem Misslingen des Unternehmens vor Lucca nach Florenz zurück (S. 366).

15. Februar 1431. Er wird zur Instandsetzung der Festungswerke von Rencine, Staggia und Castellina ausgesandt (S. 358 und Anm. 3).

23. September 1431. Brunelleschi macht sein erstes Testament (S. 405 Anm. 4).

4. Februar 1432. Dem Capomaestro wird von den Operai aufgegeben, ein früheres von Brunelleschi verfertigtes Modell der Kuppel zerstören zu lassen (S. 95 Anm. 1 letzte Zeilen).

18. März 1432. Brunelleschi wird für ein Holzmodell, das er zu dem Grab oder dem Reliquienschrein des heil. Zenobius verfertigt hatte, bezahlt (S. 17).

2. April 1432. Er erhält einen 45tägigen Urlaub, um sich nach Ferrara und Mantua zu begeben (S. 366).

12. August 1432. Das von Brunelleschi und den beiden anderen Provveditoren vorgelegte Modell für den Kuppelschlussring wird zur Ausführung genehmigt (S. 96).

30. October 1432. Brunelleschi erhält Auftrag, das Laternenmodell anzufertigen (S. 100).

9. Dezember 1432. Es wird ihm aufgegeben, Haus und Garten der Alessandri und Tebaldi zum Amtslocal der Dombauverwaltung zu adaptieren und einen Wandbrunnen sowie Marmorschränke für die Domsacristei ausführen zu lassen (S. 99).

17. Juni 1434. Der am 22. September 1429 an ihn ergangene Auftrag, ein neues Modell des ganzen Domes anfertigen zu lassen, wird wiederholt (S. 95).

1434—1437. Er führt in diesen Jahren das Oratorium von S. Maria degli Angeli — soweit es noch heute dasteht — auf (S. 238 und Anm. 3).

1434—1436. Brunelleschi verfertigt in diesem Zeitraum das Modell für S. Spirito (S. 198 u. 199 Anm. 3).

19. oder
20. August 1434. Er wird auf Veranlassung der Vorstände der Zunft der Werkmeister verhaftet, jedoch noch vor Ende des Monats wieder freigelassen (S. 97).

28. Juni 1435. Brunelleschi und Battista d'Antonio werden von den Operai nach Pisa gesendet, um eine Bastion über Porta del Parlascio aufzuführen (S. 357).

29. Juli 1435. Brunelleschi mit den Vorständen der Dombauverwaltung begibt sich nach Vicopisano, um die Aufführung eines Forts daselbst festzustellen (S. 379 und Anm. 3).

26. November 1435. Brunelleschi liefert das Modell für die Chorschranken des Hauptaltars und für diesen selbst im Dom, wonach sie auch ausgeführt werden (S. 22).

25. März 1436. Feierliche Einweihung des Doms durch Papst Eugen IV. (S. 98 Anm. 1).

3. April 1436. Brunelleschi erhält für 20 Tage Urlaub zur Reise nach Mantua (S. 367).

Juli 1436. L. B. Alberti widmet Brunelleschi die italienische Redaction seines Tractats über die Malerei (S. 120 und 397).

14. August 1436. Brunelleschi reicht sein Modell für die Befestigung von Vicopisano an die Operai ein (S. 380).

30. August 1436. Feierliche Einsegnung der Kuppel (S. 96).

15. October 1436. Brunelleschi wird im Verein mit Battista d'Antonio die Ausführung des Gewölbes und Tragbogens für die Orgelempore der südlichen Domsacristei übertragen (S. 99).

26. October 1436. Brunelleschi übernimmt als Unternehmer die Ziegeleindeckung der drei kleineren Chortribünen (S. 99).

31. Dezember 1436. Sein Modell zur Kuppellaterne wird einstimmig zur Ausführung angenommen (S. 101).

15. Januar und 5. April 1437. Brunelleschi und Battista d'Antonio werden nach Campiglia zur Beschaffung des Marmors für den Laternenbau gesendet (S. 102 u. S. 551, sub dato).

1438. Beschluss der Operai, die vier Exedren am Kuppeltambur nach Brunelleschis Modell auszuführen (S. 93 und 137 Anm. 2).

19. April bis 7. Mai 1438.	In dieser Frist geht Brunelleschi mit Battista d'Antonio wieder nach Campiglia, um den dort gebrochenen Marmor zu prüfen (S. 102 und S. 552, sub dato).
Januar 1439.	Brunelleschi baut am sog. Salone del Papa im Kloster S. Maria Novella eine Treppe, als jener für die Sitzungen des Unionsconcils hergerichtet wird (S. 100 und Anm. 1).
22. März 1439.	Er wird nach Vicopisano gesandt, um sein Gutachten über den Bau einer Mauer an Porta del Soccorso abzugeben (S. 380).
29. März 1439.	Er reicht sein Gutachten darüber an die Operai ein (S. 380).
30. Juni 1439.	Er erhält den Auftrag, den Anbau zu den Chorschranken im Dom für die feierliche Schlusssitzung des Unionsconcils am 6. Juli herstellen zu lassen (S. 22 Anm. 2).
21. August 1439.	Brunelleschi und Batt. d'Antonio werden nach Carrara entsendet, um den dort für die Kuppellaterne vorbereiteten Marmor zu prüfen (S. 102 und S. 552, sub dato).
15. October 1439.	Von diesem Termin an wird für die nächsten sechs Monate der Gehalt Brunelleschis auf die Hälfte, und vom 15. April 1440 für ein weiteres halbes Jahr auf monatlich sechs Gulden herabgemindert (S. 93 Anm. 1).
14. Juni 1440.	Brunelleschi wird nach Pisa gesendet, um für herzustellende Befestigungen Ort und Plan zu bestimmen (S. 357).
5. August 1440.	Er reist in der gleichen Angelegenheit nochmals nach Pisa (S. 358).
1441.	Brunelleschi macht zum zweitenmale Testament (S. 405 Anm. 4).
29. Dezember 1441 bis 1. Dezember 1442.	Arbeiten an den beiden Galerieumgängen im Innern der Kuppel werden nach seinen Plänen vergeben und ausgeführt (S. 136 u. Anm. 1).
13. August 1442.	Die Arbeiten an Chor, Querschiff und Vierung

	von S. Lorenzo werden durch Cosimo de' Medici nach dem Modell Brunelleschis wieder aufgenommen (S. 162 und 163 Anm. 1).
1443.	Zu Beginn dieses Jahres ist der Bau der Capp. Pazzi vollendet, wenn auch noch nicht vollständig ausgeschmückt (S. 217 u. Anm. 2).
12. April 1443.	Die Operai erhalten von den Consuln der Wollzunft Vollmacht bis zum August desselben Jahres, Brunelleschi zum Leiter des Laternenbaues auf Lebenszeit zu ernennen, machen davon aber keinen Gebrauch (S. 102).
Mai 1445.	Die Ausführung der Capellenreihen der Seitenschiffe in S. Lorenzo wird von Brunelleschi begonnen (S. 163 und 164 Anm. 1).
7. Dezember 1445.	Die Vollmacht an die Operai betreffs lebenslänglicher Anstellung Brunelleschis wird wiederholt (S. 102).
13. bis 24. März 1446.	In diesem Zeitraum erfolgt die feierliche Einsegnung des Grundsteins der Laterne durch den heil. Antonius (S. 103 und Anm. 1).
5. April 1446.	Die erste Säule für S. Spirito wird auf den Bauplatz geliefert (S. 200).
15. April 1446.	Tod Brunelleschis (S. 103 und 405).
30. Dezember 1446.	Die Consuln der Wollzunft decretieren dem Verstorbenen ein Ehrengrab im Dom (S. 126, 395 und 407).
18. Februar 1447.	Die Operai setzen das Nähere über Ort und Herstellung des Grabes, wie über dessen künstlerischen Schmuck fest (S. 395 u. 407).
28. Februar 1447.	Der Gehalt Brunelleschis bis zu seinem Todestage wird dem Universalerben flüssig gemacht (S. 405 Anm. 1).
19. Mai 1447.	Die Operai genehmigen den Wortlaut der Inschrift für sein Grabmal (S. 407 Anm. 3).
Ende Mai 1447.	Beisetzung seiner sterblichen Reste im Dom (S. 407).

Zusätze und Berichtigungen.

S. 22 Z 10 von oben statt „davongetragen, im Jahre 1435“ lese man: „bei dem Preisgericht am 26. November 1435 davongetragen hatte“.

S. 44 Z. 9 von unten ergänze man: „1410 (1411) a di 31 di gennaio: a di 30 di settembre 1410 a Pippo di ser Brunellesco per uno staio di mattone presta soldi 10“.

S. 93 Z. 5 von unten, nach: „(doc. 101)“ schalte man ein: „Auch vom 15. October 1439 an werden die Bezüge Brunelleschis für sechs Monate auf die Hälfte, und vom 15. April 1440 an für die nämliche Dauer auf sechs Gulden monatlich herabgemindert (doc. 88 und 91). Diesmal wird als Grund die Auflegung einer ausserordentlichen Steuer an die Dombauverwaltung und die dadurch hervorgerufene Knappheit der Mittel zur Weiterführung des Baues angegeben. Die Reduction trifft alle Angestellten, nicht bloss Brunelleschi“.

S. 96 Z. 9 von unten, nach: „Die zweite Urkunde“, ergänze man: „vom 4. Februar 1432 datiert“.

S. 98 Z. 18 von oben, nach: „p. 93 nota“ ergänze man: „und weiter unten S. 137 Anm. 2“.

S. 99 Z. 1 von unten ergänze man: „und Parte II p. 96. sowie Guasti, doc. 85“.

S. 100 Z. 2 von unten, nach: „von Ferrara“ ergänze man: „Ende Januar 1439“.

S. 102 Z. 4 von oben, nach: „1437“ schalte man ein: „und 1438 wiederholt“.

S. 136 Z. 23 von oben, nach: „nächsten Jahres“ ergänze man: „wiederholt, zuletzt unterm 1. Dezember 1442“.

S. 150 Z. 13 von oben, nach: „Baukunst“ schalte man ein: „in Ideen und Formen“.

S. 201 Z. 26 von oben. Ueber die Person Salvis d'Andrea vergl. man Vasari V. 7.

S. 227 Z. 2 von unten, statt: „Stempel“ lese man: „Stengel“.

S. 263 Z. 1 von oben, statt: „Tommasso“ lese man: „Tommaso“.

S. 280 Z. 15 von oben, statt: „Salutatigrab“ lese man: „Salutatigrabmal“.

S. 280 Z. 17 und 22 von oben, statt: Marsuppinigrab“ lese man: „Marsuppinigrabmal“.

S. 286 Z. 13 von oben, statt: „Arnolfo del Cambio“ lese man: „Arnolfo di Cambio“.

S. 290 Z. 9 von oben, statt: „23 bis“ lese man: „23 bis“.

S. 308 Z. 15 von oben, statt: „stattgehabt“ lese man: „stattgefunden“.

S. 358 Z. 19 von oben, statt: „Cassellina“ lese man: „Castellina“.

S. 378 Z. 7 von oben, statt: „14. September“ lese man: „24. September“.

S. 380 Z. 1 von unten, statt: „Piecinos“ lese man: „Piecininos“.

S. 385 Z. 23 von oben, nach: „seiner Zeit“ schalte man ein: „(vgl. oben S. 6 ff.)“.

S. 399 Z. 11 von unten, statt: „Ucello“ lese man: „Uccello“.

S. 405 Z. 21 von oben, nach: „seinem Erben“ ergänze man: „am 28. Februar 1447“.

S. 502 Z. 5 von unten, statt: „Albertinelli“ lese man: „Albertini“.

Register.

(Die florentinischen Baudenkmäler und sonstigen Kunstwerke sind unter ihren Benennungen, — die in anderen Städten befindlichen unter dem Stichwort des betreffenden Ortes registriert.)

A.

Aachen, Münster 240.
Abbaco, Giovanni del 65. 66. 91.
—, Mariano del 559.
—, Paolo del 47.
Accademia del disegno 238.
Acciainoli 100.
—, Donato XV.
Acquetini, Giovanni s. Gherardo, Giovanni di.
Adriani, G. B. 423.
Agli, Piazza degli 4.
—, Via degli 4.
Agnolo, Baccio di 87. 99. 204.
—, Giovacchino 603.
—, Giuliano di 22.
—, Paolo di 576.
Agrippinabüste 333.
Albero, Papi di 597.
Alberti, Alberto degli 31.
—, Leon Battista 25. 32. 37. 40. 42. 46. 48. 120. 140. 164. 297. 320. 338. 341. 344. 396. 397.
Albertini, Franc. 185.
—, Memoriale des 425. 496. 499. 502.
Albizzi 156.
—, Maso degli 292.
—, Rinaldo degli 162. 246. 292. 360. 363. 366. 559.
Aldobrandi, Allamanno 411.
—, Carlo 411.
—, Carlobartolommeo 411.
—, Domenico 411.
—, Ser Tommaso 411. 513.
Alessandri, Haus der 99.
—, Pal. 290.
Alfani, Via degli 238.
Altafronte, Castell von s. Castellani, Pal.
Ambrogio, Giovanni di 63. 65.
Ambrosius, Erzbischof v. Mailand 151.
Ammanati, Bart. 314. 315. 316. 321. 324. 325.
Ammannatini, Manetto 44.
Ammirato, Scip. 52. 247. 302. 303. 306. 323. 363.
Ancona, Cyriacus von 32.
—, Dom 129.
Andrea, Giuliano di 141.
—, Giusto di 23.
—, Salvi di 201. 202. 203.
Angelico, Fra s. Fiesole, Fra Angelico da.
Angeni, Matteo 394.
Anjou, Carl von 291. 458.
—, René von 214.
Anonimo Gaddiano XXVII. XXVIII.
—, 6. 7. 20. 47. 50. 53. 108. 128. 142. 209. 221. 249. 299. 300. 303. 347. 359. 369. 373. 380. 396. 419 ff. 427 ff. 431—509.
Antella, Francesco della 24.
Antonino, Maestro 606.
Antoninus, Erzbischof v. Florenz 103. 119. 262. 361.
—, Chronik des heiligen 446.
S. Antonio, Hospital 429.
Antonio, Battista di 17. 23. 93. 94. 99. 104. 106. 357. 358.
—, — Anteil am Domkuppelbau 109. 111.
—, — Ernennung zum Provveditore am Domkuppelbau 73.
—, Betto di 561. 564. 569.
—, Domenico di, Cecchetti 594.
—, Francesco di, del Chierico 597.
—, — Vanni 601.
—, Ginsto di 23.
—, Nanni di, Modell für die Domkuppel 67.

Antonio Provveditore 559. 579.
SS. Apostoli 138. 171. 179. 181. 256.
Arcetri 198.
—, S. Leonardo in 248.
Archimedes 377. 387.
Arezzo, Agnolo di, detto de' Cori 22. 114.
—, S. Maria delle Grazie 265.
—, Niccolò di 11.
Arnolfo di Cambio s. Cambio, Arnolfo di.
Arrigo, Giuliano di, Viceprovveditor am Domkuppelbau 73.
—, — Gutachten über den Domkuppelbau 91.
—, — Modell für den Holzverankerungsring der Domkuppel 91.
Arte della Seta. Bauherren der Innocenti 246.
Athen, Herzog von 291.
Atil, Tempel zu 223.
Augustusbüste 333.
Averlino, Ant. (Filarete) 267. 270. 341. 377. 397.
Avvogadro, Alb. 187. 267. 269. 271.

B.

Bacherini, Cambio 1. 2. 411.
—, Maestro Ventura 1. 411.
Badalone, s. Brunelleschi, Transportschiff.
Badia v. Fiesole XXXVI. 266 ff.
—. Aeusseres der Kirche 281.
—. Anlage der Kirche 276 ff.
—. Anlage des Klosters 281 ff.
—, Bauabschluss 269.
—, Bauabschluss der Kirche 272.
—. Baubeginn 268.
—, Baugeschichte 584—608.
—, Beleuchtung der Kirche 278.
—. Capitelle des Hofes 281.
—. Capitelsaal 282.
—. Chronologie des Baues 606 ff.
—. Detaildurchbildung der Kirche 278.
—. Façade 138. 179.
—. Gartenloggia 284.
—. Gesamtdisposition 276.
—, Inschriftstafel über den Bau 269.
—, Kirche 276.
—, Lesekanzel des Refectoriums 283.
—, Querschiffthüren der Kirche 279. 284.
—, Votivtafel Pieros de' Medici 272.
—, Wandbrunnen im Kirchendurchgang 284.
—, Wandbrunnen im Refectorium 284.
Badia, Jodoco del s. Del Badia, Jodoco.
Baldinucci, Fil. XXXIV ff.
Banco, Antonio di 29.
—, Nanni d'Antonio di XXIX. 29. 413. 421.
—. — Kuppelmodell 67.
Bandinelli, Baccio 22.
Baptisterium S. Giovanni 129. 130. 131. 132. 138. 143.
—, — Abschlussgesims 139.
—, — Arcadenbögen 181.
—, — Attica 224.
—, — Atticastock 253.
—. — Aussenarchitektur 277.
—, — Ciselierung der Bronzethüren Ghibertis 20.
—, — Concurrenz für die zweite Pforte 10 ff. 386.
—, — Concurrenzreliefs Ghibertis und Brunelleschis für die zweite Pforte 14 ff.
—, — Fensterverdachung 255.
—, — Giebelfenster 183.
—, — Herstellung der dritten Pforte 113.
—, — Kuppel 81. 84. 85. 125.
—, — Perspectivbild davon 46.
—. — Pilasteranordnung im Innern 243.
—, — Reliefs der zweiten Pforte 114.
—, — Säulencapitelle 178. 179. 190.
—, — Thüre Pisanos 11. 12.
—, — Triumphbogen 223.
Barbadori, Bartol., seine Capelle in S. Felicita 21. 76.
—, — sein Palast im Borgo oltr' Arno 76. 298.
Barbieri, Fra Giovanni 602.
Bardi, Pal. 54. 56. 290.
—. — già 290.
Bari, Cathedrale 129.
Bartolini, Pal. 311.
—, Salimbene 566. 570. 580.
Bartolo, Bartolneeio di Michele 8. 12.
—, Jacopo di 589.
Bartolommeo, Fra 429.
—, Giovanni di 105.
—, Maso di 105. 301.
—, Nanni di 566.
Basilica Ambrosiana 151.
Bavaro, Jacopo 266.
Bellincioni 388.
Beltrami, Luca 375.
Benci, Via de', mittelalterliche Häuser 289.
S. Benedetto, Kloster 429.
Benedetto, Benedetto di 590. 598. 599. 601. 604.
—, Brunoso di 588. 589. 590. 598. 601.
—, Papi di 596.
Beninecasa, Manno di 394.
Benini, Fra Giuliano 22.

Benino, Niccolò del 570. 580.
—, Pietro di Agostino del 198.
Benivieni, Girol. XV. XVI.
Benzoni 387.
Berlin, Galerie, Bild Masaccios 50.
Belli, Giusto d'Antonio 23.
Biagio, Pagno di 589.
Bicci, Lorenzo di 290. 299.
Billi, Andrea 354.
—, Libro di Antonio XXVI. XXVIII. XXX. 6. 8. 20. 50. 142. 300. 304. 369. 373. 379. 380. 396. 398. 420. 422 ff. 428 ff. 430—509 passim.
Biondo, Flavio 32. 119. 362.
Bisticci, Vespasiano da 215. 267. 268. 270. 273. 592. 595. 603. 695.
Boccaccio 459. 575. 579.
Bocchi, Nardo di 568.
Boito, Cam. Schrift über den Dom v. Florenz 61.
Bologna, S. Maria de' Servi 251. 254.
—. Putte di Baraceano 251.
Bonainti, Andrea 60.
Bonarli, Erzbischof von Florenz 167.
Bonaventura, Andrea di 556, 578.
Bonciani, Carlo 560. 579.
Bonichi, Pietro di Michele 271.
Bonifacius IX. 29.
Boniforte, Bartolommeo di 591. 598. 601.
Bonizzi-Bezzoli, Pal. 289. 294.
Bono, Jacopo di 557.
Borgo a S. Lorenzo, Marco dal 250.
Borra, Bernardo di Matteo di 104.
Borsi, Lorenzo 559. 560. 565. 579. 580.
Bosco, Giovanni di 604.
Bosso, Matteo 269. 271. 273. 274. 275.
Botta, Adorno, Marschall 325.
Bouillon, Gottfried v. 214.
Braccio, florentinischer 80.
Bracciolini, Poggio 32. 35. 40. 362. 446.
Bramante 37. 138. 223. 254. 279. 311. 338.
Brancacci, Grabmal 224.
Breseia, alter Dom 240.
Brilli, Ant. XXXVI.
Brogio, Matteo di 578.
Bronzi, Simone de 11.
Bronzino, Angelo 77. 185. 418.
Bruni, Leonardo 246. 362.
Bruto, G. M. 307. 323.

Brunelleschi, Filippo

Lebensdaten.

Aeusseres 398.
Anekdoten über ihn 387.
Anerkennung durch seine Zeitgenossen 394 ff.
Aufenthalt in Rom 43.
Aufnahme in die Seidenweberzunft 10.
Belagerung von Lucca 93. 359 ff.
Berufung nach Ferrara u. Mantua 366.
—, — Mailand 373.
—, — Rom 377.
—, — Volterra 378.
Besuche in Florenz 44.
Bildnis im Louvre 399.
— im Palazzo Vecchio 399.
— bei Vasari 400.
Biographien 430 ff.
Charakter 383 ff.
Chronologie des Lebens und der Werke 609 ff.
Dantestudien 6.
Ehrengrab im Dom 496.
Einfluss auf die Ausbildung der Intarsia 50.
Epitaph im Dom 121.
Erbbegräbnis 3.
Erscheinung, äussere 398.
Erziehung 5.
Geburt 4.
Geburtshaus 3.
Grabschrift 354. 407.
Haushalt 401 ff.
Holzschnitt in Vasaris Vite 400.
Immatrikulierung unter die Goldschmiede 10.
Krankheit 404.
Landgut in Settignano 34.
Lebensjahre, letzte 404.
Legate 405.
Lehrjahre 8.
Leichenfeierlichkeiten 406.
Nachlass 404.
Perspectivstudien 45 ff.
Priorenwürde 394.
Provveditore am Domkuppelbau 73.
— des Laternenbaues auf Lebenszeit 102. 126.
Quellen zu seiner Biographie und ihre Kritik IX—XXXIX.
Reisen nach Campiglia und Carrara 102.
Reise nach Castelfranco 378.
—. — Castellina 358.
—, — Cortona 35.
—. — Ferrara und Mantua 366 ff.
—. — Lastra 358.
—. — Lucca 363.
—, — Mailand 373.
Reisen nach Pisa 355.
Reise nach Rencine 358.
Reisen nach Rom 28 ff. 39. 65. 66. 377.
Reise nach Staggia 385.
—. — Vicopisano 377.

Reliefbild im Dom 398. 407.
Schwur für die Union 395.
Spottsonette 388.
—, gegen Manetti 144. 389.
—, — Giov. di Gherardo 391.
Stammtafel der Familie 411.
Studien der römischen Ruinen 36 ff.
—, — antiken Technik 43.
Testament 405.
Tod 103. 163. 404.
Totenmaske 398.
Universalerbe 405.
Verhältnis zur Antike 40 ff.
Verhaftung 97. 118.
Vermögensbekenntnisse 510 ff.
Vermögensverhältnisse 402 ff.
Wohnhaus 4. 400.

Werke.

1. Kirchen und andere öffentliche Bauten 150. 245.

Badia von Fiesole 266 ff.
— Aeusseres der Kirche 281.
— Anlage „ „ 276 ff.
— „ des Klosters 281 ff.
— Bauabschluss 269.
— Bauabschluss der Kirche 272.
— Baubeginn 268.
— Baugeschichte 584—608.
— Beleuchtung der Kirche 278.
— Capitelle des Hofes 281.
— Capitelsaal 282.
— Chronologie des Baues 606 ff.
— Detaildurchbildung der Kirche 278.
— Gartenloggia 284.
— Gesamtdisposition 276.
— Lesekanzel des Refectoriums 283.
— Querschiffthüren der Kirche 279. 284.
— Wandbrunnen im Refectorium 284.
Cappella Pazzi 213 ff. 316. 321. 329. 334. 336.
— Aufbau 223.
— Bauabschluss 220.
— Baubeginn 216.
— Beleuchtung 226.
— Chorfenster 279.
— Decke der Vorhalle 233.
— Evangelistenreliefs 25.
— Figurenschmuck 228.
— Formensprache 226.
— Gliederung des Innern 224.
— Grundrissanlage 222.
— Hauptmaasse 222.
— Holzthüre 232.
— Mittelbogen der Vorhalle 231.
— Ornamentschmuck 227.
— Pilaster der Oberwand 252.
— Polychromie des Innern 229.
Cappella Pazzi, Raumverhältnisse 225.
—, Vorhalle 229 ff.
—, Wappenschilder 228. 231. 233.
S. Croce, Kreuzgang 262 ff. 331.
—, — Aufbau 264.
—, — Capitelle 264.
—, — Ornamentenschmuck 265.
—, — Thüren 265. 266.
Domban zu Mailand 375.
S. Felicita, Cappella Barbadori 76. 293. 298.
Innocenti s. Spedale degl' Innocenti.
S. Jacopo sopr' Arno, Cappella Ridolfi 76.
S. Lorenzo, Abschluss der Schiffe 211.
— Aeusseres 188. 281.
— Anlage von Querhaus und Vierung 163.
— Arcadenbögen 181.
— Baubeginn 160.
— Baufortschritt unter Cosimo de' Medici 163.
— Banvollendung 168.
— Beleuchtung 175.
— Capellen der Seitenschiffe 158. 163.
— Capellenumrahmung 184.
— Choranlage 159.
— Chorcapellen 279.
— Façade 189.
— Fensterbildung 183.
— Formen des Aufbaues 176 ff.
— Gebälkconsolen 182.
— Gebälke 179 ff.
— Gebälkstück über den Säulen 256.
— Gründung 150.
— Grundrissanlage 170 ff.
— Idee des Aufbaues 174.
— Kreuzgang 258.
— „ Modell dazu 167. 189.
— Kuppelbau 165. 189.
— Lobeshymne eines Anonymus 186 ff.
— Plan für den Neubau 156. 157. 158.
— Polychromie des Innern 184 ff.
— Säulencapitelle 177.
— Vierungsmotiv 254.
— Wandgebälk 336.
S. Lorenzo, Sagrestia nuova 173.
S. Lorenzo, Sagrestia vecchia, Anlage 190 ff.
—, — Ausstattung 194 ff.
—, — Baubeginn 160.
—, — Bauvollendung 161.
—, — Formengliederung 191.
—, — Holzvertäfelung 197.
—, — Kuppel 192.
—, — Mängel der Gliederung 194.
—, — Plan dazu 157.
—, — Polychromie des Innern 195.
Loggia di S. Paolo 259 ff.

Loggia di S. Paolo, Arcadenhof 261.
—, Aufbau 260.
—, Baubeginn 261.
—, Entwurf dazu 259.
—, Säulencapitelle 260.
S. Maria degli Angeli, Oratorium, Aufbau 241 ff.
—, — Baubeginn 238.
—, — Gliederung des Innern 243.
—, — Gründung 234 ff.
—, — Grundrissanlage 239.
—, — Hauptmaasse 239.
—, — Originalentwurf 241.
—, — Skizzen davon 242.
S. Maria degl' Innocenti s. Spedale degl' Innocenti.
S. Maria del fiore. Domban
— Amtshaus der Operai 99.
— Capellenreihe der Seitenschiffe 95.
— Chortribüneneindeckung 99.
— Clausur der Domherren 99.
— Façadenmodell 95.
— Mittelschiffgesimse 139.
— Modell dazu 95.
— Sacristeibrunnen 99. 519.
— Sacristeischränke 99.
— Sacristeitragbogen 99.
S. Maria del fiore, Kuppelbau
—, — Aufmauerung 86.
—, — Balustradengallerie 136. 321.
—, — Baugeschichte 87 ff.
—, — Bauprogramm vom April 1420 71. 74. 88.
—, — Bedeutung, kunstgeschichtl. 148.
—, — Berathungen i. J. 1417 64. 126.
—, — Bericht vom Jahr 1426 92.
—, — Beschluss der Operai vom Jahr 1426 93. 111. 126.
—, — Bestätigung Brunelleschis als Provveditore 93.
—, — Chronologie ihres Baues 542 bis 554.
—, — Construction 77 ff.
—, — Details Brunelleschis daran 128.
—, — Doppelkuppel 131 ff.
—, — Eigentum Brunelleschis daran 122.
—, — Eindeckung 98.
—, — Einsegnung 96.
—, — Ernennung zum Provveditore 73.
—, — Exedrenmodelle 98.
—, — Galeriengänge des Tamburs 136. 321.
—, — Gehaltserhöhung Brunelleschis i. J. 1426 93.
—, — Gehaltsverminderung Brunelleschis 93. 113.
S. Maria del fiore, Kuppelbau
—, — Gerüst 86. 95.
S. Maria del fiore, Kuppelbau
—, — Gesims 87.
—, — Gutachten i. J. 1404 62.
—, — „ „ „ 1417 64. 126.
—, — Holzverankerungsring 90.
—, — Lehrgerüst 86. 95.
—, — Macignoring, erster 90.
—, — „ zweiter 91.
—, — „ dritter 94.
—, — Materiallieferungen Brunelleschis 111.
—, — Modell v. J. 1418 67. 95.
—, — „ „ „ 1420 71. 95.
—, — „ zu den Exedren 98.
—, — Programm dafür 530 ff.
—, — Rippen 143.
—, — Remuneration Brunelleschis für Arbeiten daran 64. 91.
—, — Rolle Brunelleschis dabei 119.
—, — Schlussring 96.
—, — Tambur 128.
—, — Tamburausbauten (Exedren) 137.
—, — Tamburgalerien 136.
—, — Tamburgesimse 142.
—, — Tamburverkleidung 140.
—, — Unglücksfälle beim Bau 135.
—, — Unternehmungen Brunelleschis daran 111.
—, — Verankerungsring 345. 350.
—, — Vollendung des Baues 96.
—, — Vorsorge beim Bau 135.
—, — Würdigung, ästhetische 145 ff.
S. Maria del fiore, Laternenbau
—, — Baugeschichte 100 ff.
—, — Beginn der Mauerung 103.
—, — Chronologie des Baues 551—554.
—, — Gerüst 102.
—, — Idee der Laterne 87. 143.
—, — Modell 101.
—, — Provveditore ihres Baues auf Lebenszeit 102. 126.
S. Paolo s. Loggia di S. Paolo.
Spedale degl' Innocenti 57. 293. 558. 560. 564. 569. 579.
— Aufbau 251 ff.
— Baubeginn 247.
— Baugeschichte 553—583.
— Bauvollendung 250.
— Capitelle der Halle 255.
— Capitelle der Höfe 257 ff.
— Chronologie des Baues 580 ff.
— Fehler der Bauausführung 248. 252 ff.
— Fensterverdachung 254.
— Formensprache 255.
— Gliederungen 256.
— Gründung 245 ff.
— Grundrissanlage 256 ff.
— Höfe 256, 258.
— Kirche 256.

Spedale degl' Innocenti, Liste der Operai 579.
— Liste der Provveditoren 578.
— Medaillons der Halle 254.
— Motiv der Façadenverkleidung 254.
— Zeichnung dazu 247.
S. Spirito, Aeusseres 211 ff.
— Antheil am Neubau 199.
— Anfbau 205 ff.
— Baubeginn 199.
— Bauvollendung 203.
— Capellen 209.
— Chorabschluss 172.
— Choranlage 159.
— Detailformen 207 ff.
— Façadenwand, innere 211.
— Fehler am Bau 209 ff.
— Gebälkstück über den Säulen 256.
— Grundplan 170.
— Hochaltar 207.
— Kuppel 207.
— Kuppelmodell 166. 199.
— Modell der Kirche 199.
— Plananlage 204 ff.
— Säulencapitelle 208.
— Vierung 176.
— Vierungsmotiv 254.

2. Paläste.

Jugendwerke 51 ff. 290.
Bau am Pal. de' Signori 53.
Haus der Busini 53.
Neubau für Ap. Lapi 52.
Pal. Bardi 54.
— Canigiani, già Larione de' Bardi 55.
Turm an Villa Petraja 52.
Pal. Barbadori 298.
— Giuntini 300.
— Medici 300. 306. 318. 337. 386.
— di Parte Guelfa 291 ff. 336. 337.
— — Anfbau 295.
— — Innenbau 297.
— — Pilastercapitelle 297.
— Pitti 301 ff. 337.
— — Anlage, ursprüngliche 314.
— — Anfbau 317.
— — Baubeginn 303. 305. 307.
— — Bauplatz dafür 304.
— — Detailgliederung 318 ff.
— — Schlussgesims 321.
Pal. Quaratesi-Lenzi 54. 309.
Pal. Quaratesi-Pazzi 57. 338.
— Anfbau 330.
— Baugeschichte 326.
Capitelle der Hofarcaden 332. 335.
— Gliederung 331.
— Hof 332 ff.
Pal. della Sapienza 299.
Villa in Rusciano 303. 304. 309 ff.

3. Figürliche und decorative Bildwerke.

Altartisch für die Zenobiuscapelle 17.
Anbau zu den Chorschranken in S. Maria del fiore 22.
Beteiligung an der Ciselierung der Bronzethüren Ghibertis 20.
— an den Statuen Donatellos für Or San Michele 20.
— an Donatellos Marmorstatue für einen Chorpfeiler am Dom 21.
Chorschranken für S. Maria del fiore 22. 114.
Concurrenz für die Baptisteriumpforte 10 ff.
— für den Zenobiusschrein 17.
Concurrenzrelief für die Baptisteriumpforte 14 ff. 26. 27.
Crucifix in S. Maria Novella 17 ff. 27.
Evangelistenreliefs der Pazzicapelle 25.
Kanzel für S. Maria Novella 24.
Lesekanzel in der Badia von Fiesole 283.
Magdalenenstatue für S. Spirito 19.
Prophetenbüsten im Dom zu Pistoja 9.
Tabernakel für S. Jacopo in Campo Corbellini 22.
Treppenanlage in S. Maria Novella 100.
Wandbrunnen in d. Badia v. Fiesole 284.
Weihwasserbecken für S. Felicita 21.

4. Gemälde.

Architekturbilder des Baptisteriums u. der Piazza de' Signori 46.
Madonnenbild 47.

5. Festungsbauten.

Bau des Castells von Mailand 374.
Befestigung von Castellina 358.
— von Lastra 358.
— von Rencine 358.
— von Staggia 358.
Befestigungsarbeiten von Vicopisano 369. 373. 379 ff.
Belagerung von Lucca 93. 359 ff.
Hafenfestung von Pesaro 369. 371. 372. 373.
— von Rimini 369. 382.
Kriegsingenieur 354.

6. Mechanische Werke.

Aufzugsmaschinen für den Kuppelbau 348.
Constructeur und Mechaniker 342 ff.
Erfindungen, mechanische 345.
Festapparat für S. Felice 352.
Hebevorrichtung für den Kuppelbau 349.

Maschinen für den Kuppelbau 346.
Transportschiff (Badalone) 111. 351.

Brunelleschi, Lippa, Filippos Grossmutter 2. 411.
Brunellesco, Ser, Filippos Vater 1 ff. 411.
Buggiano, Andrea di Lazzaro Cavalcanti da, s. Cavalcanti, Andrea di Lazzaro.
Buggiano, Borgo a 234. 401.
—, Niccolò da XXIX.
Buini, Pal. 54.
Buondelmonte 235.
Buondelmonti, Priorista di 96.
Buontalenti 52.
—, Bernardo 315.
Burchielli 388. 393.
Burckhardt, Jacob 280. 297. 317.
Busini, Haus d. Familie 53.

C.

Cäsarbüste 333.
Calimala, Arte de' Mercanti di 11. 14.
Camaiore 361.
Cambi, Giovanni 96. 100. 120. 217.
Cambio 394.
Cambio, Arnolfo di 60. 61. 64. 122. 127. 286. 289.
Cambio Bacherini 1. 2. 411.
Campanile des Doms, Reliefs von Lucca della Robbia 26.
Campiglia, Marmorbrüche 102. 352.
Campora, delle, Hieronymitenkloster 4. 402. 513.
Caneri, Gherardo 572.
Canestrini, G. 238.
Canigiani, Pal. 55. 290.
Canosa, Grabcapelle Boemunds 129.
Capponi 314.
—, Gino 292.
—, Neri 362.
—, Palazzo 290.
Carducci, Niccolò 559. 560. 570. 579. 580.
Carrara, Marmorbrüche 102.
Caserta vecchia, Dom 129.
Castellaccio, Via del 238. 241.
Castelfraneo 352.
—, Reise Brunelleschis nach 378.
Castellani, Pal. 288.
Castellina, Befestigung von 249. 358.
Castiglione d'Olona 50.
—, Francesco da 169.
Cavalcanti, Andrea di Lazzaro 25. 66. 99. 229. 234. 284. 398. 401. 404. 511. 519.
—, — Vermögenseinbekenntnisse 522 ff.
—, Bartolommeo 47. 443.
—, Franc. 362.
Cavalcanti, Giov. XV. 362.
—, Lodovico 362.
Cavallucci, G. 108. 199. 201. 204.
Cecca, s. La Cecca.
Cecco, Gabriello di 605.
—, Piero di 592. 596.
Cerchi, Pal. 299.
Chrysaloras, Manuel 5. 31.
Ciai 157.
—, Bart. 93.
—, Jacopo 566. 580.
Ciaio, Notar 362.
Cibò, Francesehetto 328.
Cimabue XXVI. XXVII. XXIX. 456. 461.
Cincius 32.
Cinelli 264.
Cioffi, Gieri 566. 570.
Ciompi, Aufstand der 156. 292.
Cione, Andrea di 60.
—, Benci di 60. 394.
Cioni, Cione 560. 579.
Clemens IV. 291.
Coburg, Waisenhaus 329
Cod. Petrei s. Petrei, Cod.
—, Strozziano s. Strozziano, Cod.
Coechi-della Seta, Pal. 338.
Cofazo, Nardo di 589.
Colle, Simone da 11.
Colonna, Via della 251. 253.
Columbus 387.
Compagnia di S. Luca 238.
Constantinopel, Agia Irene 129.
—, Agia Theotokos 129.
—, S. Sergius u. Bacchus 193.
—, Sophienkirche 81.
Conti, Cosimo 315. 324.
Coppo, Marchionne di 122.
Corella, Fra Domenico da 119. 120. 187.
Cori, Agnolo d'Arezzo detto de'- 14. 22.
Corneto, S. M. in Castello 129.
Corsi 157.
—, Bartolo 560. 579.
—, Palazzo 54.
Corsini, Erzbischof v. Florenz 155.
Cortona, Sarkophag im Dom 35. 384.
Cosimo I., Grossherzog 47. 185. 238. 298. 501.
—, II. Grossherzog 325.
Cremona, Baptisterium 81. 84. 129. 130. 131.
S. Croce 179.
—, Freske des Domes 127.
—, Grabmal Bruni 139.
—, Kanzel B. da Majanos 25.
—, Kreuzgang 254. 262 ff. 264 ff. 331.
—, — Capitelle 264.
—, — Ornamentschmuck 265.
—, — Thüren 255. 266.
—, Marsuppinigrabmal 280. 313.

S. Croce, Sacristeigetäfel 263.
—, Vorbild für S. Lorenzo 154. 157.
Cronaca, Simone 53. 99. 204. 255. 294. 338.
Cyriacus von Ancona 32.

D.

Damas, Tempel zu 223.
Damenbildnis der Uffizi mit Pal. Pitti 316. 321. 324.
Daudini, Pietro 185.
Dante, Giorgio di 565. 579. 580.
Danti, Ign. 6.
Dati, Goro 560. 579.
Datini, Francesco 556.
Davanzati, Pal. 288.
Dei, Benedetto 97. 120.
Del Badia, Jod. XXXVII. 214. 219. 327. 329. 331.
Del Corona, Villa 4.
Delécluze, Etienne XXXVII.
Deo, Giovanni di 560. 579.
Ditamondo des Fazio degli Uberti 31.
Dohme, R. XXXVIII.
Dolfini, Matteo di Bart. 154. 158. 159.
Domenico da Corella 119. 120. 187.
—, Francesco di 11.
—, Giov. di 166. 168. 578.
Domenico, Zinngiesser 101.
Dominico, Donato di 591.
Donatello X. XV. XXIX. 8. 11. 13. 18. 20. 27. 29. 30. 33. 35. 41. 43. 44. 45. 57. 67. 75. 161. 169. 350. 384. 389. 400. 402. 426.
— Altarsculpturen der Sacristei in S. Lorenzo 196. 197.
— Arbeiten an d. Pazzicapelle 221. 230.
— Belagerung von Lucca 365.
— Biographien 492—509.
— Braneaccigrabmal 224.
— Bronzethüren d. Sacristei in S. Lorenzo 196.
— Chorschranken d. Sacristei in S. Lorenzo 197.
— Crucifix für S. Croce 18. 388.
— Deckenschmuck der Sacristei von S. Lorenzo 195.
— Magdalenenstatue für d. Baptisterium 20.
— Modell für die Domkuppel 67.
— Reliefs in Padua 114.
— Replik des h. Georg 333.
— Sarkophag in der Sacristei von S. Lorenzo 197.
— Statue für einen der Chorpfeiler am Dom 21.
— Statue an Orsanmichele 20.
— Thürverkleidungen der Sacristei in S. Lorenzo 196.
Donatello, Wandfelder der Sacristei in S. Lorenzo 197.
—, Wappen am Pal. Pazzi 332.
Donato, Nanni di 570. 573. 574.
Dondi, Giovanni 37.
Dornauszieher, kapitolinischer 16.
Durm, Joseph 77. 84.

E.

Eberhard 349.
Eleonora, Grossherzogin 426. 452.
Elle, florentinische 80.
Elsa, Thal von 358.
Empoli 352.
—, Dom 179.
Estouteville, Cardinal 328.
Eugen IV. 217. 236. 237. 267. 302. 377. 387.

F.

Faenza, Dom von 336.
Faldi, Pasquale 275.
Fancelli, Luca 304. 305.
Fano, S. Francesco 251.
— Ospedale delle trovatelle 251.
Fantozzi 264.
Fatica, Simone del 590.
Federighi, Benozzo, Bischof v. Fiesole 96. 250.
Federigo, Herzog v. Urbino 311. 313.
Fei d'Arigo 1. 411.
Feo, Filippos Urheim 1. 411.
S. Felice, Festapparat Brunelleschis 352.
S. Felicita, Cap. Barbadori XXIV. 293. 298.
— Cap. Capponi 76. 77.
— Piazza di 304.
— Weihwasserbecken Brunellesehis 21.
Feltrini, Andrea 54.
Fenzi 314.
Ferdinand II., Grossherzog 325.
— III., Grossherzog 357.
Ferrara, Reise Brunelleschis nach 366 ff.
Ferrucci, Francesco 602.
Ficino, Marsiglio XV.
Fieravante, Neri di 60.
Fiesole, Badia v. s. Badia v. Fiesole.
—, Dom von, Salutatigrabmal 280.
—, Fra Giovanni da XXXII. XXXIII. 337.
—, — Triptychon in den Uffizi 114.
—, S. Girolamo 269.
—, Mino da 280.
Figherolo 1.
Filarete, s. Averlino.
Filippo, Fra XXIII.
Fioravanti, Aristotele 342.
S. Firenze, Piazza di 329. 334.

Flavio, s. Biondo.
Florenz, römische Ruinen in 28.
—, Stadtplan 315. 322.
Fontio, Bart. XVII.
Fortebraccio, Niccolò 360.
Francesca, Piero della 49.
Franceschi, Patrizio 559. 560.
S. Francesco al Monte 255.
Francesco, Domenico di 593.
—, Giusto di 23.
—, Piero di 592. 596.
Francia, Franc. 8.
Frescobaldi 314.
—, Stoldo di Lionardo 198.
Frey, Dr. Carl XIII. XIV. XVII. XXVII. 60. 108. 118. 417. 423.
Fruosini, Bart. 105.

G.

Gaddi 101.
—, Taddeo 60.
Gaddiano, s. Anonimo Gaddiano.
Gaddiano, Codice, s. Anonimo Gaddiano.
Gaeta, S. Giuseppe 129.
S. Gaetano e Michele 4.
Gajuole, Giov. di Dom. da 166. 168. 201.
St. Gallen, Klosterbibliothek 40.
S. Gallo, Loggia in Via 251. 254.
—, Brefotrofio di 250.
Gambacorti, Niccolò 380.
Gelli, Giov. Bat. XXIX. 421.
S. Gemignano, Dom 195.
—, Capelle S. Fina 329.
Gerhard 349.
Geymüller, H. v. 192. 193. 194. 199. 222. 250. 253. 295. 329. 335. 336.
Gherardo, Giov. di — Danteerklärer 391.
—, — Gutachten über den Domkuppelbau vom Jahre 1425. — 80. 91. 125. 148. 390.
—, — Domkuppelmodell 70.
—, — Modell für den Holzverankerungsring der Domkuppel 91.
—, — Spottsonett gegen Brunelleschi 390. 393.
—, — Viceprovveditore am Domkuppelbau 73.
Ghiberti, Buonaccorso 40.
—, Lorenzo XIX. XXXIX, 8. 11. 12. 13. 17. 22. 27. 35. 41. 45. 49. 63. 67. 75. 101. 121. 350. 365. 377. 394.
—, — Altäre für den Domchor 114.
—, — Sein Anteil beim Kuppelbau 106 ff. 110.
—, — Arabeskenfries an der Pforte Pisanos 283.
—, — Architekturtractat 40. 114.
Ghiberti, Lorenzo, Beschränkung seiner Obliegenheiten beim Dombau 90. 112.
—, — Bestätigung als Provveditore am Domkuppelbau 93.
—, — Commentar 422. 424. 428. 456. 461—485.
—, — Concurrenz für den Domchor 114.
—, — Concurrenzrelief für die Baptisteriumpforte 14 ff.
—, — Entwurf für die Domfaçade 95.
—, — Ernennung zum Provveditore am Domkuppelbau 73. 75.
—, — Gehaltseinstellung beim Kuppelbau 93. 107. 112.
—, — Kuppelmodell vom Jahr 1418 69.
—, — vom Jahr 1420 71. 95.
—, — Mitwirkung am Bauprogramm vom April 1420 72.
—, — Modell für S. Lorenzo 115.
—, — Nische für den heil. Mathäus von Orsanmichele 114.
—, — Nische für Fra Angelicos Triptychon 114. 115.
—, — Wahl unter die dodici buonomini 118.
Ghini, Giovanni di Lapo 60. 64. 122.
—, Simone 377.
Ghirlandajo, Dom. 8.
—, — Ricordi des 222. 497.
—, Ridolfo 50.
Ghuccio, Giuliano di Tommaso di 92.
Ghueriante, Jacopo di 560. 579.
Giaggio, Lazzero d' Andrea di 25.
Giani, Jacopo 568.
Gieri, Antonio di 565. 566. 568. 569. 570. 578.
—, Francesco di 565. 566. 568. 569. 570. 578.
—, Pal. 300.
Gino, Giuliano di Ser 560. 579.
—, Piero di Ser 565. 580.
—, Tommaso di Ser 569. 580.
Ginori 157.
Giocondo, Fra 37.
Giorgio, Francesco di 37.
Giotto 426. 460—481.
S. Giovanni, s. Baptisterium S. Giovanni.
Giovanni, Filippos Bruder 4. 400. 411.
—, Antonio di 598.
—, Cambio di 576.
—, Goro di 361.
—, Niccolò di 569. 580. 599.
—, Perfetto di 561.
—, Piero di 41. 572.
Giunta, Filippos Urheim 1. 411.
Giuntini, Pal. 300.
S. Giusto 596.
Giusto, Andrea di 23.
—, Antonio di 596.

Gondi, Cap. in S. Maria Novella 17.
—, Giuliano 314.
Gonzaga, Giov. Franc. 366. 397.
Gozzoli, Benozzo 8.
Graphia aurea 29.
Grasso legnajuolo. Novella del. s. Legnajuolo.
Grimm, H. 423.
Guadagni, Pal. 294. 338.
Gualandi, G. 342.
Guardabasso, Cherubino 372.
Guasti, Cesare XXXVII. 59. 108.
Gubbio, Herzogspalast 338.
—, Hof des Palastes 254.
Guinigi, Paolo 359.

H.

Hawkwood, John 52.
Holtzinger XII.
Huomini singhularj XVII. XXII ff.

I.

Imola, Ospedale Vecchio 251.
Innocenti, s. Spedale degl' Innocenti.
Innocenz VIII. 328.

J.

S. Jacopo in Campo Corbellini, Tabernakel Brunelleschis 22.
S. Jacopo sopr' Arno. Capp. Ridolfi 76. 179. 193.
Janitschek, Dr. Hubert 412. 415. 416. 423.
Juliana, Witwe 150.
Juste 23.
Juvenal 389.

K.

Karl IV. Kaiser 3.
Klostergewölbe auf Freistützen 129.

L.

La Cecca, Fr. 353.
Lamberti, Niccolò di Piero 11. 27. 29. 41.
Lana, Arte della, Bauherrin für den Dom 60. 70.
Lana, Arte della, Beschluss vom Dezember 1368 62.
Landino, Cristoforo XXIII. 274. 457. 475. 479. 489. 495..
Landucci, Luca 202.
Lapi, Appollonio 52. 291.
Lapi-Aldobrandi 1. 411.
—, Ficozzi 2. 400. 411.
Lapo, Bruno di Ser 101.
—, Giovanni di 122.
Larione de' Bardi, Pal. 55.
Laspeyres, Paul 77. 84. 155. 170. 176. 268.
Lastra, Castell von 356. 358.
Laurana, Luciano da 311. 338.
Laurentius, Märtyrer 150.
Lazzaro, Andrea di s. Cavalcanti, Andrea di Lazzaro.
Lazzaro, Maestro 24.
Lecce, S. Niccolò e Cataldo 129.
Legnajuoli, Arte de', Stuhlwerk für ihr Zunfthaus 166.
Legnajuolo, Novella del grasso XIII. XV. 44. 387.
Lenzi, Pal. 54.
Leo X. 100. 169. 275. 499.
Leonardo, Matteo di 65.
Leopold I., Grossherzog 325.
Lepriano, Landgut Ghibertis 388.
Lionardo, Ambrogio di 556. 557. 558. 559.
Liphart, Ed. v. 25.
Lippa Brunelleschi, Filippos Grossmutter 2.
Lippmann, Fr. 315.
Loggia de' Lanzi 179. 259 ff.
Loggia di S. Paolo, Arcadenhof 261.
—, Aufbau 260.
—, Baubeginn 261.
—, Säulencapitelle 260.
S. Lorenzo XVI. 23. 24.
—, Abschluss der Schiffe 211.
—, Abtragung der alten Kirche 168.
—, Aeusseres 188. 281.
—, Anlage von Querhaus u. Vierung 163.
—, Arcadenbögen 181.
—, Baubeginn 155. 160.
—, Baukosten 168.
—, Beleuchtung 175.
—, Bittschrift an die Signorie vom Jahre 1420 153.
—, Brand vom Jahre 1423 153.
—, Canonica 282.
—, Cap. dei Principi 173. 184.
—, Capelle der heil. Anna 152.
—, Capellen des rechten Seitenschiffes 168.
—, — der Seitenschiffe 158. 163.
—, Capellenumrahmung 184.
—, Choranlage 159.
—, Chorcapelle. Bau der 155. 158. 159. 162.
—, Chorcapellen 279.
—, Cosimo de' Medici, Bauherr von 162.
—, Dolfini, Prior von 154. 160.
—, Einweihung des Hochaltars 167.
—, Façade 189.
—, Façadenentwürfe 169.
—, Fensterbildung 183.
—, Formen des Aufbaues 176 ff.
—, Gebälkconsolen 182.

S. Lorenzo, Gebälke 179 ff.
—. Gebälkstück über den Säulen 256.
—. Glockenturm 189.
—, Gründung 150.
—, Grundrissanlage 170 ff.
—, Idee des Aufbaues 174.
—. Klosterhof 258.
—. Kreuzgang 167. 189.
—. Kuppelbau 165. 189.
—. Kuppelbeleuchtung, ihre Mängel 175.
—. Kuppelfresken 175.
—, Lobeshymne eines Anonymus 186 ff.
—. Massangaben 173.
—, Manetti, Ant. (Ciaccheri) Bauleiter 164.
—, Nischen der Querarme 139.
—, Piero de' Medici, Bauherr von 168.
—. Plan, alter 151. 152.
—, — Brunelleschis für den Neubau 156. 157. 158. 160.
—. Plan Dolfinis für den Neubau 154. 158. 172.
—. Polychromie des Innern 184 ff.
—. Reliquientribüne 184.
—, Sacramentsalter 280. 283.
—. Säulencapitelle 177.
—. Schiattesi, Prior von 155. 159. 161.
—, Vierungsmotiv 254.
—, Wandgebälk 336.
S. Lorenzo, Sagrestia nuova 173. 311.
S. Lorenzo, Sagrestia vecchia 14. 34. 76. 519.
—. — Altarsculpturen 196. 197.
—. — Ausstattung des Innern 194 ff.
—. — Baubeginn 160.
—. — Bauvollendung 161.
—. — Chorschranken 197.
—. — Formengliederung 191.
—. — Holzvertäfelung 197.
—. — Kuppel 192.
—, — Mängel der Gliederung 194.
—. — Plananlage 190 ff.
—. — Polychromie des Innern 195.
—. — Wandfelder Donatellos 195. 282.
—. — Weihbrunnen 169.
Lorenzo, Gregorio di 597.
—. Niccolò di 365. 366.
—, Romolo di 563. 568.
Loschi, Antonio 32.
Lotti, Paolo 559. 560. 579.
—. Salvi 560. 579.
Lottieri, Michele 557. 579.
S. Luca, Compagnia di 238.
Luca, Marco di (Corsi) 157.
Lucca, Belagerung von XXXV. 93. 249. 354. 359 ff. 446. 515.
—. S. Frediano 188. 281.
—. S. Giovanni 281.
Luca, Krieg gegen 283.
Ludwig XI. von Frankreich 272.
Luna, Francesco della 248. 253. 294. 296. 566. 570. 573. 574. 575. 576. 580.

M.

Machiavelli 303. 306. 323. 362.
—. Zanobi 602.
Macigno 79.
Maestri di pietra, Arte de' 97.
Maffei, Don Timoteo 267. 270. 586. 595.
Mailand, S. Ambrogio, Canonica von 223. 254.
—. Castell vor Porta Giovia 374.
—, Dom zu XXIV. XXXII.
—. Domkuppel 193.
—, S. Eustorgio, Capp. Portinari 193. 194. 195.
—, S. Lorenzo, Capp. S. Aquino 240.
—. — Capp. S. Sisto 240.
—, S. Maria delle Grazie 138. 193.
—, Berufung Brunelleschis nach 373.
—, Reise Brunelleschis nach 249.
—, Teilnahme Brunelleschis am Dombau 375.
Majano, Benedetto da 25. 336.
—, Giuliano da 140. 141. 166. 203. 219 ff. 232. 329. 334. 336. 594. 598.
Malagola, C. 342.
Malatesta, Galeazzo 371.
—, Sigismondo XXIV. 368 ff.
—, de' Sonetti 371.
Malmantile, Castell von 356.
Malpaghini, Giov. 5.
Mancini, Girol. XXIX. 421.
Manetti, Ant. Ciaccheri XVI. 51. 98. 101. 140. 389.
—, Bauleiter an d. Laterne d. Doms 103.
—, Bauleiter an S. Lorenzo 164.
—, Bauleiter an S. Spirito 200.
—, Fehler an S. Lorenzo 165. 190.
—, Modell zur Kuppellaterne 143.
—, — zur Tamburverkleidung 141.
—. Tod 168. 305.
—, Gianozzo 237.
—. Antonio di Tuccio XV ff. 51.
—, Abschrift der Divina Commedia 6.
—, Dialoge über die Divina Commedia 6.
Manfredi, Astorre 381.
—, Fra Andrea 254.
Manovali, Andrea 556. 558. 559. 578.
Mantua, Reise Brunelleschis nach 366 ff.
Manzini, Andrea di Giusto 23.
—, Giusto d' Andrea 23.
Marchessi, Antonio da Settignano 372.
S. Marco 3. 188. 190. 282.
Marcucci 210.

S. Maria degli Angeli, Oratorium XXXV.
—. —, Aufbau 241 ff.
—, —, Bau 238.
—. —, Gliederung des Innern 243.
—. —, Gründung 234.
—. —, Grundrissanlage 239.
—. —, Hauptmaasse 239.
—, —, Originalentwurf 241.
—. —, Skizzen davon 242.
S. Maria del Carmine, Festaufführungen in 353.
S. Maria del fiore, Domban
—, —, Altartisch für die Zenobiuscapelle 17.
—, —, Canonica 166.
—, —, Chorschranken für den Hauptaltar 22. 114.
—. —, Chortribüneneindeckung 99.
—. —, Clausur d. Domherren 99.
—, —, Dantefreske 137. 139. 141.
—, —, Haus der Opera 99.
—. —, Kapellenreihe der Seitenschiffe 95.
—, —, Marmorstatue Brunelleschis und Donatellos für einen d. Chorpfeiler 21.
—, —. Meridian 6.
—, —, Mittelschiffgesimse 139.
—, —, Modell Brunelleschis und Ghibertis 95.
—, —, Modell Brunelleschis und Ghibertis für d. Façade 95.
—, —, Modelle für den Zenobiusschrein 17.
—, —. Pfeilercapitelle 179.
—. —. Porta della Mandorla 29.
—, —, Solstizialgnomon 6.
—, —, Saeristeibrunnen 25. 99. 519.
—. —, Saeristeilunetten von Luca della Robbia 26.
—, —, Saeristeischränke 22. 51. 99. 166.
—, —, Saeristeitragbogen 99.
—, —, Unionsconcil 22.
S. Maria del fiore, Kuppelbau
—, —, Abschlussgalerie 98.
—, —, Erste Arbeit Brunelleschis für d. Kuppelbau 62.
—, —, Aufmauerung 86.
—, —, Aufzugsmaschine für d. Kuppelbau 348.
—, —, Bau d. Kuppel 58 ff.
—. —, Bauabschluss 96.
—, —, Baubeginn 88.
—, —, Baugeschichte 87 ff.
—. —, Bauprogramm v. April 1420 71. 74. 88.
—, —, Bedeutung, kunstgeschichtl. 148.
—, —, Beleuchtung 92.
—, —, Berathungen für d. Bau i. J. 1417 64. 126.
S. Maria del fiore, Kuppelbau
—, —, Bericht d. Provveditoren v. J. 1426 92.
—, —, Beschluss d. Operai v. J. 1426 93. 111. 126.
—, —, Chronologie des Baues 542 bis 554.
—, —, Conception 123.
—, —, Concurrenz v. J. 1418 66. 126.
—, —, — v. J. 1420 71.
—, —, Construction 77 ff.
—, —, Details Brunelleschis daran 128.
—, —, Doppelkuppel 131 ff.
—, —, Eindeckung 98.
—, —, Einsegnung 96.
—, —, Ernennung der Provveditoren für d. Bau 73. 126.
—, —, Exedren am Tambur 98.
—, —, Galeriengänge am Tambur 136.
—, —, Gerüst 86.
—. —, Gesims 87.
—. —, Hebevorrichtung 349.
—, —, Holzverankerungsring 90.
—, —, Kuppel 38 ff. 43. 321.
—, —, Lehrgerüst 95.
—, —, Maasse 79.
—, —, Macignoring, erster 91.
—, —, —, zweiter 91.
—, —, —, dritter 94.
—. —, Modell der acht Meister 60. 95. 122. 128. 131 ff. 135. 137. 142.
—, —, — Brunelleschis v. J. 1418 95.
—. —. Modell Brunelleschis und Ghibertis v. J. 1420 95.
—, —, Mosaicierung 92.
—, —, Programm v. J. 1420 530 ff.
—, —, Resultat d. Concurrenz v. J. 1418 70.
—. —, Rippen 143.
—, —, Rundfenster 92.
—. —, Schlussring 96.
—. —, Tamburabschlussmodelle 99.
—, —, Tambur 63. 128.
—, —, — ausbauten (Exedren) 137.
—, —, — gesimse 142.
—, —, — glasfenster, gemalte 93.
—, —, — verkleidung 98. 140.
—; —, — verkleidung, Modell dazu 141.
—, —, Unglücksfälle dabei 135.
—, —, Verankerungsring 347. 350.
—, —, Vollendung 96.
—, —, Vorarbeiten 61 ff.
—, —, Vorsorge Brunelleschis beim Bau 135.
—, —, Würdigung, ästhetische 145 ff.
S. Maria del fiore, Laternenbau XVI. XXIV. 87. 100 ff. 143.

S. Maria del fiore, Laternenbau
—. —, Bauabschluss 104.
—. —, Baubeginn 103.
—. —, Bronzekugel für die 105.
—, —, Chronologie 551—554.
—. —. Einsegnung des Grundsteins 103.
—. —, Einsegnung des Schlusssteins 104.
—, —, Gerüst 102.
—, —, Knopf 105.
—, —, Kreuz 105.
—, —, Malereien für die Fenster 105.
—, —, Modell 101.
S. Maria degl' Innocenti s. Spedale degl' Innocenti.
S. Maria Maddalena de' Pazzi XXXV.
S. Maria della Neve 595. 599. 603.
S. Maria Novella, Capp. de' Spagnuoli 64. 127. 143.
—. Crucifix von Brunelleschi 17.
—. Freske Masaccios 50.
—, Kanzel 24. 283.
—. Quartiere del Papa 100.
—. Treppe am Salone del Papa 100.
—. Vorbild für S. Lorenzo 154.
S. Maria della Scala, Spedale di 250.
S. Maria de' Servi, Bau des Chors 305.
—. Verkündigungscapelle 273.
Mariano, Giov. 203.
—, Zanobi di 593. 597. 605.
Marinoghi, Bartolo 565. 566. 569.
Marocho, Lorenzo di Matteo 570. 573. 574. 575. 576. 577.
—. Salvi di Lorenzo 577.
Marsigli, Luigi XXII. 5.
Marsuppini, Carlo 121. 237.
—. seine Grabschrift für Brunelleschi 354. 407.
Martelli 157.
—. Capelle in S. Lorenzo 185.
Martellini, Pal. 300.
Martin V. 31. 235. 237.
Martorana (Palermo) 129.
Masaccio X. XXIV. XXXII. 50. 488 bis 491.
Masolino XXIX. 49. 490—493.
Matteo, Domenico di 365.
—, Paolo di 105.
Mazza, Francesco 604.
Mazzei, Bruno di Ser Lapo 101.
—, Ser Lapo 101. 556.
Medici, Cosimo de' 154. 158. 159. 162. 168. 196. 377. 378. 396. 519. 585. 598.
—. —, Bauherr der Badia von Fiesole 267.
—. —, Sein Palastbau 300.
—. Don Giovanni de' 173.
—, Giov. d' Averardo de' 156. 157. 158. 161. 519.
Medici. Giov. di Bicci s. Giovanni d' Averardo.
—, Giov. di Cosimo 31. 166.
—. Giov. di Lorenzo de' 275.
—. Giuliano de' 275.
—. Lorenzo de' XXIII. 47. 154. 161. 203. 215. 273. 274. 298. 328. 519.
—, Piero de' 168. 322.
—, — Bauherr der Kirche der Badia von Fiesole 271.
—. Salvestro de' 156.
—. Pal. 300. 306. 318. 337. 386.
Mellini. Fra Franc 198.
Mercanti di Calimala, Arte de' 11. 14.
Mercanzia, Magistrato della 97.
—, Uffizio della 97.
Mercatino, Via del, mittelalterlicher Palast 289.
Mencci, Vincenzo 175.
Michelangelo XI. XXVI. XXVII. 99. 169. 242. 395. 400. 425. 429.
—, Christus in S. Maria sopra Minerva 19.
—, Tribüne in S. Lorenzo 184.
S. Michele Berteldi 4.
Michele, Bartolo (Bartoluccio) di 8. 12.
—, Giovanni di 263.
Micheli, Simino di 573.
Michelino, Domenico, Dantefreske 137. 139. 141.
Michelozzo, XXIX. 54. 56. 103. 140. 164. 190. 224. 261. 264. 269. 282. 284. 285. 301. 306. 318. 337. 364. 365. 394.
Migliore. Leopoldo del 153. 155. 246. 301.
Milanesi, Gaet. XIII. XXII. XXIII. XXV. XXXVII. 421. 480. 510. 553.
Milizia. Franc. XXXVI.
S. Miniato al Monte, 55. 179. 181. 195.
—, Chorgestühl 160.
—, Façade 277.
—, Sacellum 273.
Mirabilia 29.
Mirandola. Pico della 274.
Modena, Filippino da 376.
Monciatto, Franc. 166.
Mone, Neri di 60.
Monteacuto, Giov. di Salvestro da 141.
Montughi, Villa zu 219. 220.
Morelli. Giovanni 361.
—, Lion. 105.
Moreni, Anonimo del XII.
—. Dom. XII. XIII. XXXIV. 362. 364.
Moro, Luigi del 230.
Mozzi, Pal. 289.
Museo nazionale (Florenz) 14.
Musmiye, Tempel zu 223.

N.

Nardini, A. XXXVII. 59. 88. 108. 122. 131. 142.
Nardo, Giulano di. s. Majano, Giuliano da.
—, Miniato di 575. 576.
Neapel, Porta Capuana 140.
Nelli, G. B. Clemente 77. 86.
Nero, Bernardo del XV.
Neroni 157.
—, Diotisalvi 322.
—, Erzbischof von Florenz 104.
Nicolaus II. 151.
— III. v. Este 366.
— V. 32. 363. 268.
Niccoli, Niccolò 31. 214. 237. 396.
S. Niccolò, Capelle 100.
— —. Verkündigungsbild Masaccios 50.
Niccolò Buto di 560. 563. 578.
—, Giorgio di 557.
—, Jesuatenmönch 595.
Nigetti, Matteo 173.
Nofri, Andrea di 136. 568.
Novara, Baptisterium 129.
Novella del grasso legnajuolo s. Legnajuolo.

O.

Officiales carnium 378.
— Cupolae, Rath der 62. 70. 92. 110.
Oratorio degli Scolari s. S. Maria degli Angeli, Oratorium von
Orcagna, Andrea 8. 60. 389. 393. 480. 485.
Organi, Filippino degli 376.
Orsanmichele 179. 561.
— Nische der Mathäusstatue 114.
— Statuen der hh. Petrus und Marcus 20.

P.

Padua, Pal. della Ragione 137.
—, Santo 137.
Pagino, Tomaso di 560. 579.
Palastbau, mittelalterlicher 286 ff.
Palatina, Capp. (Palermo) 129.
Palazzi auf Piazza de' Peruzzi 289.
Pallazzo de' Signori XVII. 53. 286. 291.
— — Decke 166.
— Vecchio s. Pal. de' Signori.
— in Via Maggio 290.
Palermo, Capp. Palatina 129.
—, Martorana 129.
Palladio 37. 338.
Palmieri, Matteo 96. 119.
S. Pancrazio, Chorgestühl 166.
Pandolfini, Pal. 311.
Panzano, Luca da 569. 580.
S. Paolo, Hospital von 259. 261.
— Loggia di 251. 254.
Parente, Parente di Ser 560. 579.
Parigi, Alfonso 325.
—, Giulio 324. 325.
Parma, Biagio de 48.
—, Baptisterium 129. 130.
—, Dom 129.
—, Loggia del Seminario 251.
Parte Guelfa, Capitani di 291. 292.
— —. Palazzo di XVII. 53. 291. 336 ff.
— —. — Aufbau 295 ff.
— —, — Pilastercapitelle 297.
Passerini, L. 55.
Pasti, Matteo 372.
Paul II. 32.
Paulinus, Diacon 151.
Paulus, Eduard 170. 181. 184. 193. 226. 227. 233. 408.
Pavia, S. Michele 129.
Pazzi, Andrea de' 274 ff. 326. 327. 331.
—, Ant. de' 215. 218.
—, Franc. de' 215. 219.
—, Gugl. de' 215.
—, Jacopo de' 214. 219. 326. 327.
—, Pazzo de' 214.
—, Piero de' 214. 327.
Pazzi, Canto dei 326.
—, Capitolo de' s. Pazzicapelle.
—, Carro de' 214. 333.
—, Palazzo 219. 254.
—, Presto de' 329.
—, Verschwörung 22. 215. 219. 222. 328.
Pazzicapelle XXIV. 76. 138. 213 ff. 316. 321. 329. 334. 336.
— Altartisch 228 ff.
— Apostelmedaillons der Robbia 26.
— Apostelreliefs von Luca u. Andrea della Robbia 228.
— Arbeiten Donatellos 221.
— Aufbau 223.
— Bauabschluss 220.
— Baubeginn 216.
— Beleuchtung 226.
— Chorfenster 279.
— Decke der Vorhalle 233.
— Doppelarcadenmotiv 192.
— Evangelistenreliefs in der Kuppel 25. 228.
— Figurenschmuck 228.
— Formensprache 226.
— Gliederung des Innern 224.
— Grundrissanlage 222.
— Hauptmaasse 222.
— Holzthüre 232.
— Innenfries 181.
Kinderfries an der Vorhalle 230.

Pazzicapelle, Medaillonfries der Robbia 228.
—, Mittelbogen der Vorhalle 231.
—, Ornamentschmuck 227.
—, Pilaster der Oberwand 252.
—, Polychromie des Innern 229.
—, Raumverhältnisse 225.
—, Vorhalle 229 ff.
—, Wappenschilder 228. 231. 233.
Pecchia, Luca del 235.
Pelli, G. XXXVI.
Peruzzi, Salvatore 210.
Pesa, Thal von 358.
Pesaro, Hafenfestung von 369. 371. 372. 373.
Pescia, Madonna di piè 234.
—, Oratorium der Heil. Petrus u. Paulus 234.
Pesello 45.
—, Giuliano d'Arrigho detto, Viceprovveditore am Domkuppelbau 73.
Petraja, Villa 52.
Petrarca 31. 35.
Petrei, Antonio 415.
Petrei, Codice 7. 20. 21. 50. 53. 209. 300. 304. 396. 416 ff. 427 ff. 430 bis 508.
Piacenza, Dom 129.
Piazza degli Agli 4.
Piazza de' Signori, perspectivisches Bild davon 46.
Piccinino, Niccolò 380.
Piccolomini, Pal. 338.
Piero, Albizzo di 561. 563. 564. 568. 569.
—, Giovanni di, Bacelli 597.
—, Niccolò di 11, 27. 29. 41.
S. Piero Scheraggio 171.
Pietra forte 79.
Pietra del Fossato 568.
Pietra serena 79. 568.
Pisa XXIV. 352.
—, Baptisterium 131. 143.
—, —-kanzel 16.
—, Befestigung von 355. 357. 369.
—, Citadella Nuova 355. 356.
—, Citadella Vecchia 356.
—, Dom 129. 130. 148. 172. 179.
—, Ponte al mare 355.
—, Porta Lucchese 357.
—, Porta del Parlascio 357. 358.
—, Sei del mare 356. 357.
—, Torre Guelfa 357.
—, Torre Rossa 358.
Pisa, Niccolò da 380.
—, Vito da 65.
Pisano, Andrea, seine Thüre am Baptisterium 11. 12.
—, Niccolò 15.
Pistoja, Altaraufsatz im Dom 9.
—, S. Andrea zu 172.
—, Baptisterium 143.
—, Madonna dell' Umiltà 243.
—, Ospedale del Ceppo 251.
—, Prophetenbüsten im Dom 9 ff.
Pitti, Buonaccorso 302.
—, Jacopo 323.
— Luca 302 ff. 322. 323.
Pitti Pal. 137. 337. 426. 452.
—, — Anlage, ursprüngliche 314.
—, — Aufbau 317.
—, — Ausbau 324 ff.
—, — Baubeginn 303. 305. 307.
—, — Bauplatz 304.
—, — Detailgliederung 318 ff.
—, — Familienhaus 315.
—, — Schlussgesims 321.
Pius II. 32. 186.
Pius V. 418.
Poccianti, Pasquale 325.
Poggio, Bracciolini 32. 35. 40. 237. 446.
Poggio a Cajano 425.
Poliziano, Angelo 274. 326.
Pollajnolo, Ant. 22.
— Ant. u. Pietro 8.
— Simone del 99.
Pontetetto 515.
Pontormo, Jacopo da 77. 185. 425.
Porcari, Stefano de' 35.
Portigiani, Pagno di Lapo 519.
Pozzo, Piero da 371.
Prato, Giovanni di Gherardo s. Gherardo, Giovanni di.
Prato, Madonna delle Carceri 193. 194.
Preti, Via de' 153.
Prinzivalle 516.
Pucci, Ant. 388.
— Marchese Gins. 241.

Q.

Quaratesi 329.
—, Piero 598.
Quaratesi-Lenzi, Pal. 54. 300.
Quaratesi-Pazzi, Pal. 57. 219. 338.
—, — Aufbau 330.
—, — Baugeschichte 326.
—, — Capitelle der Hofarcaden 332. 335.
—, — Gliederung 331.
—, — Hof 332 ff.
Quaratesi già Salviati, Pal. 289.
Quatremère de Quincy XXXVII.
Quattro della Cupola s. Officiales Cupolae.
Quercia, Jacopo della 11.

R.

Rafael 338. 400. 405.
Rast, Baron Ferdinand 329.
Ravenna. S. Vitale 129. 130. 240.
Redtenbacher, R. 306.
Renaissance, ihr Verhältnis zur Antike 40.
Rencine, Befestigung von 249. 358.
Riario, Pietro 219
Riccardi, Pal. 54. 57. 140. 301.
Ridolfi, Cardinal 416.
—, Schiatta 76.
Rienzo, Cola di 31.
Rimini, Castel zu XXXII.
—, S. Francesco 140.
—, Hafenfestung von 369. 382.
Rinuccini, Alamanno 104.
—, Ricordi des XXXVII.
Ripoli, Bagno a 310.
Robbia, Andrea della 563.
—, — Apostelmedaillons in der Capp. Pazzi 26.
—, — Apostelreliefs in d. Capp. Pazzi 228.
—, Andrea u. Luca, Kuppel d. Vorhalle an d. Pazzicapelle 233.
—, — —, Lünette an d. Capp. Pazzi 231.
—, Andrea und Luca, Medaillonfries der Pazzicapelle 228.
—, Luca della XV. XVII. XVIII. 8. 75. 213. 221.
—, — Apostelmedaillons in der Capp. Pazzi 26.
—, — Apostelreliefs in d. Capp. Pazzi 228.
—, — seine Campanilereliefs 26.
—, — Evangelistenreliefs in d. Capp. Pazzi 25. 228.
—, Sacristeilünetten im Dom 26.
Rom, Barberina, Skizzenbuch Giulianos da Sangallo 242.
—, Borgo 31.
—, Brunelleschis Berufung nach Rom 377.
—, Cäcilia-Metellagrab 33.
—, Cancelleria 338.
—, Caracallathermen 33.
—, Claudiusbogen 33.
—, Colosseum 33.
—, Constantinbasilika 179.
—, Diocletianthermen 33. 179.
—, Engelsburg, Befestigungsarbeiten an der 29.
—, Galienusbogen 33.
—, Grabdenkmal an Via Appia 240.
—, Marc Aurelbogen 33.
—, Marc Aurelstandbild 35.
Rom, Marcellustheater 33.
—, Marforiostatue 35.
—, Marsfeld 31.
—, Mausoleum des Honorius 33.
—, Monumente, antike 29.
—, Nervabogen 33.
—, Nilstatue 35.
—, Ospedale di S. Spirito 251.
—, Palazzo Giraud 338.
—, Pantheon 39. 79. 130. 177. 294.
—, Peterskuppel 79. 85. 97. 130. 131. 147.
—, Portieus an S. Maria sopra Minerva 33.
—, Portieus der Octavia 33.
—, Rossebändiger, Quirinalische 35.
—, Saturnustempel 33.
—, Septizonium 33.
—, Severusthermen 33.
—, Tempel der Minerva Medica 239. 240.
—, Tiberstatue 35.
—, Torre de' Schiavi 193.
—, Trajansbogen 33.
—, Vatican 338.
—, Villa der Gordiane 193.
Romano, Giulio 338.
Rondinelli 157.
Rossellino, Ant. 169.
—, Dom. 365.
—, Bernardo 139. 338.
—, — Leiter d. Laternenbaues 104.
Rossi, Roberto de' 304.
—, Torre de' 298.
Rosso, G. del 241.
Rucellai 24.
—, Fra Andrea 24.
—, Giovanni di Paolo 24.
—, Guglielmo di, Cardinale 24.
—, Palazzo 297. 320. 338.
Rugby, Michelangelos Skizze zu S. Lorenzo 170.
—, Michelangelos Skizze zu S. Maria degli Angeli 242.
Ruggieri 325.
—, Ferd. 189.
Rumohr X.
Rusciano, Villa in 303. 304. 309 ff. 324. 452.
Rustichi, Marco di Bart. 151.

S.

Sacchetti, Franco 388.
—, Niccolò 560. 579.
Saloniki, Incantata 188.
S. Salvatore 596.
Salvestro, Giovanni di 141.
Salvetti, Francesco 60.

Salvetti, G. 260.
Salviati, Bernardo 587.
Sandrini, Giuliano 201.
Sangallo, 37.
—, Antonio da 242. 251, 362, 372.
—, Giov. Batt. da 102.
—, Giuliano da XXXVI. 99. 102. 169. 203. 204. 210. 242. 255.
—, Kloster 429.
Sanmicheli 338.
Sansovino 338.
Sapienza 299.
Sarto, Andrea del 425. 444.
Scarampi, Cardinal 324.
Scarsella s. Matteo di Brogio.
Schiattesi, Benedetto, Prior von S. Lorenzo 155. 159. 161.
Schwalbenschwanzdübel 345.
Scolari, Andrea degli 235.
—, Filippo degli 45. 235.
—, Filippo di Rinieri 236.
—, Giovanni 236.
—, Lorenzo 236.
—, Matteo degli 235.
—, Oratorio degli s. S. Maria degli Angeli.
Scorbacchia, Giov. Mariano 203.
Semper, Dr. Hans XXXVIII. 416.
Senecabüste 333.
Ser Brunellesco di Lippo Lapi, Filippos Vater 1 ff.
Serchio 360.
Settignano, Landgut Brunelleschis in 31.
—, Benedetto da 280.
—, Desiderio da 221. 280. 283. 313.
—, Ginsto di Franc. da 23.
—, Lazzero d'Andrea di Giaggio 25.
Sforza, Alessandro 371.
—, Costanzo 371.
—, Francesco 375. 381.
—, Galeazzo Maria 19. 186. 196.
Sgrilli, Bern. Sansone 77.
Siena, Dom 129. 130. 143. 148.
—, Skizzenbuch G.s da Sangallo 102.
Sigismund, Kaiser 45. 235.
Signa 352. 358.
Signori, Pal. de' s. Palazzo de' Signori.
Silvani, Gherardo 241.
Simone, Franc. di s. Ferrucci.
Soderini, Tommaso 104.
Sophienkirche, Constantinopel 81.
Sophoclesbüste 333.
Spalatro, Diocletianpalast 223.
Spano, Pippo s. Scolari, Filippo degli.
Spedale degl' Innocenti 57. 293.
—, Aufbau 251 ff.
—, Bauabschluss 251.
—, Baubeginn 247.
Spedale degl' Innocenti, Baugeschichte 553—583.
—, Capitelle der Halle 255.
—, — der Höfe 257 ff.
—, Chronologie des Baues 580 ff.
—, Fehler am Bau 248.
—, — der Ausführung 252 ff.
—, Fensterverdachung 254.
—, Formensprache 255.
—, Gliederungen 256.
—, Gründung 245 ff.
—, Grundrissanlage 256 ff.
—, Höfe 256. 258.
—, Kirche 256.
—, Libro dello 248.
—, Liste der Operai 579.
—, Liste der Provveditoren 578.
—, Medaillons der Halle 254.
—, Motiv der Façadenverkleidung 254.
—, Zeichnung dazu von Brunelleschi 247.
Spedale di S. Paolo 259. 261.
Spinelli, Niccolò di Luca 11.
—, Ser Receho 97. 217.
—, Tommaso di Leonardo 263.
Spini, Gherardo 345.
—, Giuliana degli, Brunelleschis Mutter 4. 411.
—, Pal. 288.
S. Spirito 140. 188.
—, Aeusseres 211 ff.
—, Anteil Brunelleschis am Neubau 199.
—, Aufbau 205 ff.
—, Brand vom Jahre 1471 201.
—, Capellen 209.
—, Capp. Pitti 315.
—, Chorabschluss 172.
—, Choranlage 159.
—, Detailformen 207 ff.
—, Façadenmodelle 201.
—, Façadenwand, innere 211.
—, Fehler am Bau 209 ff.
—, Festapparat 353.
—, Fresken im Kloster 198.
—, Gebälkstück über den Säulen 256.
—, Glockenturm 204.
—, Gründung 198.
—, Grundplan 170.
—, Hauptmaasse 204.
—, Hochaltar 207.
—, Kuppel 207.
—, Kuppelmodell Brunelleschis 166. 199.
—, — Salvis d' Andrea 201.
—, Kuppelschluss 202.
—, Magdalenenstatue Brunelleschis 19.
—, Modell zum Neubau 199.
—, Neubau der Kirche 198.
—, Plananlage 204 ff.
—, Portalfrage 202.

S. Spirito, Sacristei 193. 204. 243. 255.
—, Sänlencapitelle 208.
—, Viernng 176.
—, Vierungsmotiv 254.
Spoleto XXIII.
Springer, Ant. 240.
Staggia, Befestignng von 249. 358.
Starnina 486—487.
Stefani, Marchionne di Coppo 122.
S. Stefano, 183.
Stegmann, Carl v. 210.
Steinklaue (Steinzange) 345.
Stilo, La Cattolica 129.
Strozzi 329.
—, Giov. Batt. 408.
—, Lorenzo 573.
—, Pal. 120.
Strozziano, Cod. XXVII. 7. 20. 21. 50. 53. 209. 300. 304. 396. 412 ff. 427 ff. 430—508.
Strzygowski, Jos. 424.
Studio, Bart. dallo 69.
Stufa 157.
Succhielli, Tommaso 104.

T.

Talenti, Franc. 60. 61.
Tebaldi, Hans der 99.
Tingo, Nanni di 575.
Tintori, Corso de' 262.
Tivoli, Hadriansvilla 193.
Tizzano, S. Stefano a 235.
Toledo, Eleonora von 324.
Tommaso, Filippos Bruder 4. 400. 402. 411. 511. 513.
—, Giuliano di 92.
—, Niccolò di 60.
Tornabuoni, Pal. 54.
Torrigiani-Pazzi, Eleonora 229.
Toscanelli, Paolo dal Pozzo XV. XVI. 6. 7. 48. 202. 396.
Trassinaja, Steinbrüche von 79. 568.
Traversari, Fra Ambrogio 32. 237. 396.
Tura, Filippos Urgrossvater 1. 411.

U.

Uberti, Fazio degli 31.
Uccello, Paolo XV. 8.
—, Bildnis Brunelleschis von ihm 399.
Uffizi 171.
Ulivella 345.
Unionsconcil in S. Maria del fiore 22.
Urban VIII. 372.
Urbino, S. Francesco 251.
—, Herzogspalast 311. 338.
—, Hof des Palastes 254.
Usimbardi 314.
Uzzano, Niccolò da 290. 292. 299.

V.

Val d' Agna 596. 599.
Valdambrino, Franc. di Domenico 11.
Val d' Elsa, Simone da Colle di 11.
Valtnrio 369. 370. 372.
Vasari, Giorgio XXX.
—, — Bildnis Brunelleschis von ihm 399.
—, — Decke im Pal. di Parte Guelfa 298.
Venedig, Dogenpalast 137.
Ventura, Baccherini 1. 411.
Vercelli, S. Andrea 129.
—, Antonio da 349.
Vergerio, Pier Paolo 5.
Verino, Ugolino 120. 187.
Vernagallo, Bertino da 515.
Verrocchio, Andrea del XXIX. 8. 105. 169. 197. 412. 421.
Via degli Agli 4.
Vicchio-Maggio 235.
Vicenza, Don Arcangelo da 595.
Vicopisano, Befestigungsarbeiten XXIV. 369. 373. 379 ff.
Vignola 37.
Villani, Filippo XXII. XXIII.
Vinci, Lionardo da 189. 242. 340. 400. 421.
Vincigliata, Steinbrüche von 79.
Visconti, Filippo Maria 153. 249. 359. 373.
Vita, Pal. 290.
Vitelleschi, Cardinal 96. 302. 371.
Vitruv 40. 344.
Viviani 263.
Volterra, Berufnng Brunelleschis nach 378.
—, Krieg gegen 313. 323.

W.

Wickhoff, Dr. Franz 424.
Worms, Domkuppel 193.

Z.

Zabarella, Franc., Cardinal 5.
Zanobi, Tommaso di 558.
Zenobius, Reliquienschrein des heil. 17.
Zoanne, Domenico di 591. 593.